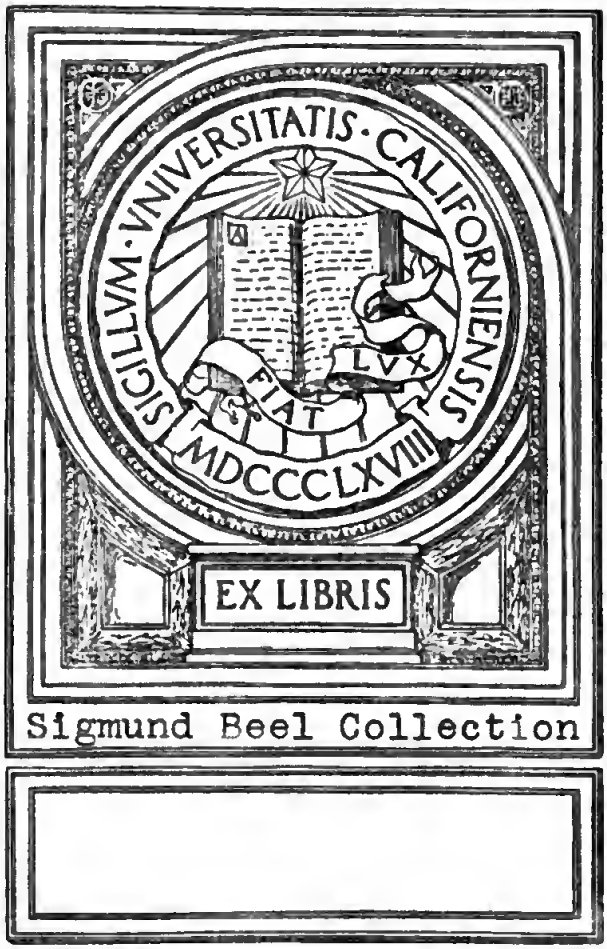


Sigmund Beel Collection

3364-4

Die

Violine und ihre Meiſter

von

Wilh. Joſ. v. Waſielewski.

Zweite, weſentlich vermehrte und verbeſſerte Auflage mit Abbildungen.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1883.

Musikalien-Handlung
von
G. A. ZUMSTEEG
in

ML 850
W 3
1883

Sigmund Beel
Collection

UNIV OF
CALIFORNIA

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Digitized by Google

Frau

Lilla Deichmann-Schaaffhausen

in

Verehrung gewidmet.

M92018

Vorwort zur erſten Auflage.

Die folgenden Blätter verdanken ihre Entſtehung nicht nur der Abſicht, einen Bauſtein zur Kunſtgeſchichte zu liefern, ſondern auch dem Wunſche, eine fühlbare Lücke in der Muſikliteratur der Gegenwart auszufüllen. Unter allen Tonwerkzeugen in der Neuzeit iſt die Violine das wichtigſte. Ihre Pflege als Haus-, Conzert- und Orcheſterinſtrument bildet ohne Frage einen Hauptfaktor der geſammten modernen Tonwelt. Für den innern Zuſammenhang der Erſcheinungen in dieſem Gebiete iſt es daher von beſonderem Werth, die hiſtoriſche Entwickelung des Violinſpiels ſowohl in allen einzelnen Theilen zu erkennen, als ihre Geſammtheit zu überblicken. Vielleicht wird man hier und da der Meinung ſein, daß ein Theil der in dieſem Buche berückſichtigten Violinſpieler für den angeſtrebten Zweck entbehrlich geweſen wäre, indeß nur mit ſcheinbarem Recht. Ein annäherndes Geſammtbild der hiſtoriſchen Entwickelung des Violinſpiels konnte nur gewonnen werden, wenn möglichſt alle Geiger von irgend einer Bedeutung bis auf die Gegenwart herab berückſichtigt wurden. Die von mir in dieſer Hinſicht beabſichtigte Vollſtändigkeit macht es nicht nur möglich, ſpeciell die Bildung, mannichfache Verzweigung und Kreuzung der verſchiedenen Schulen zu verfolgen, ſondern bietet auch Gelegenheit, ſich über ihre allmählige Verbreitung und Verallgemeinerung im Einzelnen zu orientiren. Auch wird das kunſthiſtoriſch intereſſante Faktum dadurch anſchaulich, wie verhältnismäßig wenig von den maſſenhaften Violincompoſitionen der Vergangenheit bis auf unſere Gegenwart gekommen iſt. Ich kann nicht mit Gewißheit behaupten, ob mir nicht etwa einzelne ältere oder neuere bedeutſame Violinmeiſter entgangen ſind. Sollte es der Fall ſein, ſo iſt es nur wider meinen Willen geſchehen; man darf nicht annehmen, daß ich irgend Jemand der bezeichneten Kategorie vorſätzlich ausgeſchloſſen. Vervollſtändigungen, die zum Theil in

Betreff so mancher Künstler unserer Tage wünschenswerth sein könnten, mögen der Folgezeit vorbehalten bleiben.

Die Geschichte des Violinbaues habe ich absichtlich in der Einleitung nur summarisch behandelt, weil über diesen Gegenstand bereits mehrere Schriften vorhanden sind, die Alles enthalten, was wir von demselben wissen. Weitere, rückwärts gehende Forschungen über die Genesis der Streichinstrumente gehören ohne Frage in das Gebiet der Archäologie, dem sie auch verbleiben mögen. Mir kam es vor Allem darauf an, die Violine von dem Zeitpunkt ihrer unzweifelhaften Existenz ab der Betrachtung zu unterziehen, um daran eine historisch biographische, und kritisch ästhetische Darstellung des Violinspiels, so wie der Violincomposition und der Violinspieler zu knüpfen. Es war sehr verlockend, in diesen Haupttheil meiner Arbeit andere naheliegende musikalische Fragen hineinzuziehen, da Violine und Violinspiel fast in allen Zweigen der praktischen Musikpflege eine bedeutsame Rolle spielen. Indessen habe ich Alles bei Seite gelassen, was nicht unbedingt zur Lösung meiner Aufgabe erforderlich war. Doch mußte ich mich bei Abfassung der folgenden Bogen mehr als einmal an den Zweck derselben erinnern, um nicht die Grenzen der monographischen Darstellung zu überschreiten.

Sehr förderlich für meine Arbeit waren mir: Gerber's altes und neues Tonkünstlerlexicon, Fetis' »Biographie universelle des Musiciens« (namentlich in Betreff der französischen und eines Theiles der italienischen Violinspieler), die Leipziger Allgem. musik. Zeitung, die Wiener Musikzeitung aus den zwanziger Jahren, Schubart's und Reichardt's Schriften, Regli's »Storia del Violino in Piemonte«, Pohl's „Mozart und Haydn in London", so wie die Selbstbiographie Spohr's. In einzelnen Fällen wurden auch die Tonkünstlerlexica von Lipowsky, Ledebur und Bernsdorf benutzt.

Die Berichte Schubart's sind als Kundgebungen eines Augen- und Ohrenzeugen über eine Reihe hervorragender Violinspieler des vorigen Jahrhunderts von bedeutendem Werth. Nichts desto weniger hat man seine Urtheile theilweise mit Vorsicht aufzunehmen, da seine excentrische, wenn auch oft geistreiche und tiefempfundene

Anschauungsweise ihn nur zu leicht zu übertriebener und phantastisch ausschweifender Sprache verleitete.

Spohr's stets mit vollster Sachkenntniß in Betreff des Violinspiels gegebene Urtheile dagegen sind unverkennbar nicht immer von dem, diesem hochbedeutsamen Meister in Sachen der Kunst eigenen einseitigen Wesen frei. Ich habe indessen, wie ich gern bekenne, die Mittheilungen beider Männer mit großem Gewinn für meine Arbeit ausgebeutet.

Die Hauptgrundlage für die letztere bildete die Benutzung der Privatmusiksammlung Sr. Majestät des Königs von Sachsen. Sie enthält einen reichen Vorrath von Instrumentalwerken, namentlich aber von Violincompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts in seltener Vollständigkeit. Durch das Studium dieser Notenschätze erst gewann ich nach und nach ein klares, eindringliches Bild von der historischen Entwickelung der älteren Violinliteratur. Ich erfülle nur eine angenehme Pflicht, wenn ich dem Bibliothekar dieser Musiksammlung, Herrn Kammermusikus Professor Moritz Fürstenau, meinen aufrichtigen Dank für die höchst werthvolle Unterstützung ausspreche, die er mir jahrelang durch unbeschränkte Anvertrauung der zu meinem Unternehmen erforderlichen Werke angedeihen ließ.

Schließlich will ich nicht versäumen, der löblichen Sitte gerecht zu werden, nach welcher ein Autor bei Veröffentlichung eines Buches um wohlwollende Beurtheilung bittet. Meine Arbeit wird, wie jedes Menschenwerk mehr oder weniger, der Mängel genug besitzen, mithin auch der Nachsicht des einsichtsvollen Lesers bedürfen. Läßt man mir sie angedeihen, wie ich hoffe, so bin ich im Voraus dafür dankbar. Noch dankbarer aber werde ich für die thatsächliche Berichtigung der von mir begangenen Fehler sein, da ich mit dem Streben nach Wahrheit lediglich im Interesse einer Sache thätig gewesen bin, deren Förderung mich auch ferner aufs Lebhafteste beschäftigen wird.

Dresden, im October 1868.

v. Wasielewski.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Die freundliche Aufnahme, welche diesem Buche zu Theil geworden ist, macht eine neue Auflage desselben nothwendig. Gern habe ich diese Gelegenheit benutzt, um meine Arbeit durch mannichfache, zum Theil beträchtliche Nachträge zu ergänzen. Hauptsächlich hat dadurch der Abschnitt über die Entwickelung des Violinspiels und der Violincomposition im 17. Jahrhundert gewonnen, welcher unter Benutzung des von mir inzwischen erworbenen Materials — zum Theil verdanke ich dasselbe der Güte des Herrn Bibliothekars Dr. Dunker in Cassel — einer gänzlichen Umarbeitung unterzogen werden mußte. Aber auch die in der Einleitung abgehandelte Kunst des Violinbaues ist unter Hinzufügung von erläuternden Abbildungen zu ihrem Vortheil bedeutend erweitert worden. Was die Gegenwart betrifft, so sind die jüngeren Violinisten derselben in möglichster Vollständigkeit von mir berücksichtigt worden, womit ich jedoch keineswegs sagen will, daß mir nicht die eine oder andere erwähnenswerthe Persönlichkeit entgangen sein könnte. Endlich habe ich, um mehrseitig kundgegebenen Wünschen zu entsprechen, dem Buche ein Verzeichnis von Violinschulen hinzugefügt. Somit darf ich hoffen, nichts von dem übersehen zu haben, was zur Vervollständigung meiner Arbeit hätte beitragen können.

Bonn im September 1883.

v. Wasielewski.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
Die Kunst des Violinbaues 1

Die Kunst des Violinspiels im 17. und 18. Jahrhundert.

I. Italien 47
Die Meister der Ante-Corelli'schen Periode 49
Corelli's Zeitgenossen 69
Corelli und die durch ihn begründete Römische Schule 75
Anderweite Violinspieler Italiens 99
Die Venezianischen Violinmeister 103
Die Florentiner Violinmeister 114
Tartini und die durch ihn begründete Paduaner Schule 120
Die Piemontesische Schule 146
Anderweite italienische Violinkünstler des 18. Jahrhunderts 171
II. Deutschland 193
Die Deutschen Violinspieler des 17. Jahrhunderts 196
Die Dresdner Schule 214
Die Berliner Schule 219
Die Mannheimer Schule 236
Die Münchener Violinisten des 18. Jahrhunderts 251
Salzburg (Leopold Mozart) 254
Die Stuttgarter Hofmusik im 18. Jahrhundert 260
Die Wiener Schule 264
Anderweitige Deutsche Violinspieler des 18. Jahrhunderts 271
III. Frankreich und die Niederlande 287
Die Violinspieler des 17. Jahrhunderts 294
Die Violinspieler des 18. Jahrhunderts 305
Die Pariser Schule 320
Beeinflussung derselben durch Viotti 334
Die Belgisch-Niederländische Schule 357

Seite

Die Kunst des Violinspiels im 19. Jahrhundert.

IV. **Italien** 363
Die Italienischen Violinspieler des 19. Jahrhunderts 365
V. **Deutschland** 395
Die Ausläufer der Berliner Schule 397
Die Ausläufer der Mannheimer Schule in München 399
Ludwig Spohr und die durch ihn begründete Cassseler Schule 402
Die Wiener Schule 435
Die Prager Violinspieler des 19. Jahrhunderts 456
Anderweite Deutsche Violinspieler des 19. Jahrhunderts. 458
VI. **Frankreich und die Niederlande** 471
Die Pariser Schule. 476
Die Belgisch-Französische Schule 490
Die Violinspieler Holland's 502
VII. **England, Skandinavien, die slavischen Länder und Ungarn** 504
Die Englischen Violinspieler 511
Die Skandinavischen Violinspieler 516
Die Violinspieler der Slavischen Länder 523
Die Violinspieler Ungarn's 542
Schlußbetrachtung. 545
Violinschulen von Mitte des 17. Jahrhunderts bis auf die Neuzeit . 554

Einleitung.

Die Kunst des Violinbaues.

Einleitung.

Die Kunſt des Violinbaues.

Den Italienern war das beneidenswerthe Loos beſchieden, in der Epoche des modernen Kunſtlebens bahnbrechend und normgebend aufzutreten. Zwar erblicken wir die anderen Nationen des europäiſchen Occidents, namentlich die Niederländer und Deutſchen gleichzeitig in reger Kunſtthätigkeit. Doch ſie verhielten ſich der Hauptſache nach, ſoweit ſie nicht noch unter dem beſtimmenden Einfluſſe des romantiſchen Zeitalters ſtanden, den Italienern gegenüber weſentlich receptiv. Dieſe wurden freilich für die Löſung ihrer Kunſtmiſſion durch ein ſeltenes Zuſammenwirken mannichfacher Umſtände beſonders begünſtigt. Mächtig beeinflußt von dem bildenden und läuternden Geiſt der antiken Kunſt, deren nächſte Erben ſie waren, entwickelte ſich ihre bevorzugte künſtleriſche Anlage um ſo glänzender, je mehr dieſelbe durch Adel der Empfindung, Poeſie der Auffaſſung und plaſtiſche Ineinsbildung des Formellen und Geiſtigen im Kunſtwerk unterſtützt wurde. Begünſtigt durch einen lachenden Himmel, durch glückliche klimatiſche Verhältniſſe und eine reizvolle Natur geſtaltete ſich, dieſen innern Eigenſchaften entſprechend, auch ihre äußere Exiſtenz zu einem vorwiegend heiteren und ſinnlich ſchönen, von geſunder Lebensfülle durchdrungenen Daſein. Mit einem Wort: von allen Seiten her wirkten in dieſem Lieblingsvolke der Muſen fördernde Bedingungen für die blüthenreiche und fruchtbringende Kunſtthätigkeit des ſpäteren Mittelalters zuſammen; eine Kunſtthätigkeit, die alsbald auf die Nachbarvölker in einer ihrer Begabung und Eigenthümlichkeit entſprechenden Weiſe beſtimmenden Einfluß übte. So ſehen wir denn die Italiener ihr, für die

Entwickelung der modernen Kunſt bedeutſames Tagewerk zu Anfang des 15. Jahrhunderts mitten im Ausſtrömen der romantiſchen Kunſt mit voller Hingebung beginnen. Was nun um dieſe Zeit Männer wie Filippo Brunelleschi für die Architektur, Jacopo della Quercia und Lorenzo Ghiberti für die Sculptur, ſo wie Maſaccio und Fra Filippo Lippi für die Malerei waren, das wurde etwa 100 Jahre ſpäter Paleſtrina für die Tonkunſt, wenn auch zunächſt nur für die Vokalmuſik, aus der jedoch die Inſtrumentalmuſik ſehr bald ihre Lebensnahrung ſog.

Die Tonkunſt war nicht ſo glücklich, ſich auf muſtergiltige Schöpfungen einer antiken Welt ſtützen zu können, wie die bildenden Künſte. Sie iſt im Gegenſatz zu den letzteren die eigentlich moderne Kunſt. Aus den zwar ſinnreichen, aber doch ſtarren und unfreien kontrapunktiſchen Gebilden der Niederländer, dieſen verdienſtlichen Erfindern unſerer heutigen Muſik, mußte erſt etwas Lebensvolles entwickelt, geſtaltet werden. Allein es iſt nicht zu verkennen, daß der blühende Zuſtand der übrigen Künſte wohl geeignet war, hier den Mangel klaſſiſcher Vorbilder einigermaßen zu erſetzen. Paleſtrina's Wirkſamkeit fällt in die Periode des höchſten Aufſchwunges italieniſcher Kunſt. Rafael hatte bereits gelebt und gewirkt; Michel Angelo befand ſich noch in voller Thätigkeit. Gefühl und Geſchmack waren durchgebildet und der große muſikaliſche Reformator des Kirchenſtyles wurde gleich allen andern Tonmeiſtern der Folgezeit durch eine unerſchöpfliche Fülle des edelſten Kunſtſtoffes befruchtet.

Es iſt genugſam bekannt, welche unvergänglichen Verdienſte die Italiener ſich in dieſem Zeitraume um die Geſangskunſt erwarben, nicht minder, welch' einen wichtigen Einfluß ſie demnächſt auf die Entwickelung und künſtleriſche Handhabung der Vokal- und Inſtrumentalformen ausgeübt haben. Daſſelbe gilt von ihnen ebenſoſehr in Betreff des Inſtrumentenſpieles, ſpeciell aber der Streichinſtrumente, und unter dieſen zunächſt wieder der Violine, die ſie zuerſt einer methodiſch kunſtgemäßen Behandlung zugänglich machten. Bevor dies indeß geſchehen konnte, mußte erſt das betreffende Kunſtorgan geſchaffen werden. Und auch dieſe Aufgabe fiel ihnen zu. Sie löſten dieſelbe in epochemachender Weiſe, indem ſie mannichfache, bis heute

unerreichte Meiſterleiſtungen im Gebiete des Streichinſtrumentenbaues hervorbrachten: ein abermaliger Beweis für ihren ſeltenen Ton- und Formenſinn.

Über Urſprung und Heimath der Streichinſtrumente iſt bis jetzt noch nichts Beſtimmtes feſtgeſtellt. Nur Vermuthungen exiſtiren darüber. Manche meinen, daß ſie aus Indien zu uns gekommen, wieder andere, daß ſie arabiſcher oder mauriſcher Herkunft ſeien. Jedenfalls iſt das Geſchlecht der Streichinſtrumente alt. Doch reicht die Geneſis derſelben ſchwerlich bis in die vorchriſtliche Zeit zurück. Zwar beſaßen die alten Völker nachweislich ſchon Saiteninſtrumente, wie z. B. die Lyra, die Kithara u. ſ. w. Dieſe wurden indeſſen mit dem Plektrum oder auch mittelſt der Finger zum Ertönen gebracht. Den Bogen, welcher das charakteriſtiſche Moment für die Streichinſtrumente bildet, kannten ſie nicht. Seine Erfindung erfolgte wohl erſt im Laufe der erſten Jahrhunderte des chriſtlichen Zeitalters.[1])

Gewiß wäre es einer Unterſuchung werth, welche Entwickelungsſtadien der Bogen anfangs durchgemacht hat. Denn gleichwie die Stange deſſelben ſich aus Rudimenten hervorgebildet hat, eben ſo wird zweifelsohne der zur Tonerzeugung erforderliche Bezug des Bogens mannichfache Wandlungen erlebt haben, ehe man ſich der Haare des Pferdeſchweifes dazu bediente. Ausdrücklich iſt die Benutzung derſelben für den gedachten Zweck in Hugo von Trimberg's „Renner" erwähnt, welcher zu Ende des 13. Jahrhunderts gedichtet wurde. Es heißt dort, daß „einer mit eines pferdes zagel ſtreichet über vier ſchafes darm". Doch mag dieſe Praxis auch ſchon weſentlich früher beſtanden haben.

Die älteſte Form des Bogens dürfte allem Anſchein nach die eines mehr oder minder ſtark gekrümmten Bügels geweſen ſein, woraus ſich denn auch der Name „Bogen" erklären würde. In Herbé's Cost. franç. (Paris 1837) findet ſich eine dem entſprechende, aus

1) Fétis glaubt, daß die Streichinſtrumente von dem Ravanaſtron, einem angeblich uralten indiſchen Bogeninſtrument abſtammen. Hiernach hätte man alſo in Indien den Gebrauch des Bogens ſchon in vorchriſtlichen Zeiten gekannt. Dies iſt aber nicht erwieſen, und ebenſowenig, daß der europäiſche Occident den Bogen von Indien her erhalten habe.

dem 8. Jahrhunderte herrührende Abbildung. Wenig ſpäter kommt aber auch ſchon die geſtreckte, nur an der Spitze noch gekrümmte Form des Bogens zum Vorſchein, wie aus der weiterhin mitzutheilenden Abbildung der im 9. Jahrhundert gebräuchlich geweſenen „Lyra" hervorgeht.

Nach und nach veränderte ſich die convexe Biegung der Stange etwas; ſie beſtand indeſſen bis zum 16. Jahrhundert fort, und ſteigerte ſich ſogar in einzelnen Fällen wieder zuſehends, wie aus folgender bildlicher Skala zu entnehmen iſt.[1])

8. Jahrh.

12. Jahrh.

10. Jahrh.

14. Jahrh.

11. Jahrh.

16. Jahrh.

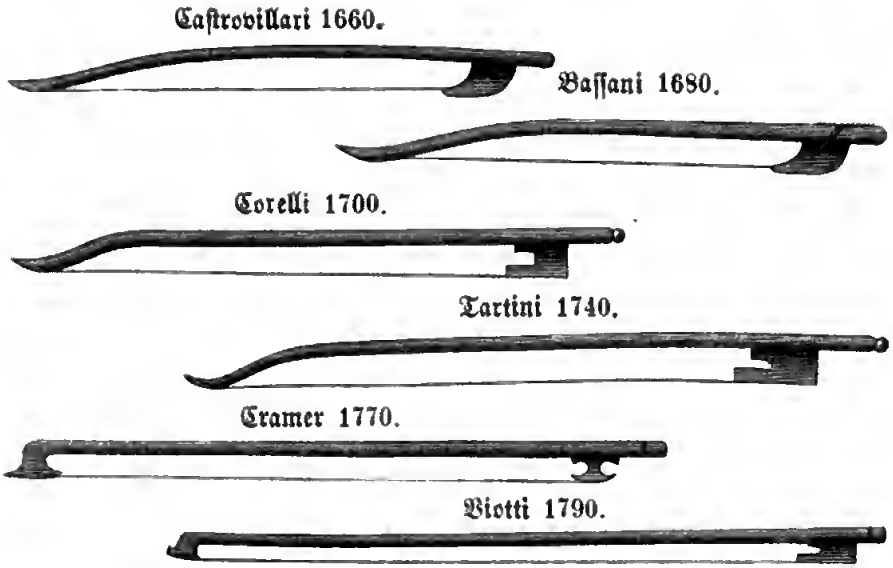
Die hier gegebenen Beiſpiele enthalten nicht alle, ſondern nur die weſentlichſten Modifikationen der Bogenkonſtruktion während des 8.—16. Jahrhunderts.

Vom 17. Jahrhundert ab nähert ſich der Bogen mehr und mehr der heutigen Geſtalt. Die Wandlungen, welche dieſes, für die fortſchreitende Pflege der Streichinſtrumente ſo wichtige Requiſit im Laufe der Zeit erfuhr, werden durch folgende Abbildungen deutlich veranſchaulicht.

Merſenne 1620.

Kircher 1640.

1) Dieſe und die noch folgenden Abbildungen ſind theils aus Fétis' Schrift „Stradivarius", theils aber aus dem zu Rühlmann's „Geſchichte der Streichinſtrumente" gehörenden Atlas, ſo wie aus Vidal's „les instruments à archet" entlehnt.



Die Stange wird zunächſt gerade und iſt bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts nur noch an der Spitze abwärts, weiterhin aber aufwärts gebogen; eine Flexibilität verſtand man der erſteren indeſſen noch nicht zu geben. Dagegen machte man im Laufe des 17. Jahrh. durch eine Vorrichtung am Froſch bereits Verſuche, der Behaarung des Bogens eine verſchiedenartige Spannung zu verleihen. Dieſe Abſicht wurde jedoch erſt völlig erreicht, nachdem man zu Anfang des 18. Jahrh. am unteren Ende des Bogens die Schraube angebracht hatte. Sodann war man darauf bedacht, Holz von leichterem Gewicht zur Bogenfabrikation zu verwenden. Mit allen dieſen weſentlichen Verbeſſerungen hatte man freilich noch nicht das Ideal des Bogens zu erreichen vermocht. Dieſes ſchuf erſt gegen Ende des 18. Jahrh. der Franzoſe François Tourte. Urſprünglich zum Uhrmacher beſtimmt, widmete er ſich nach Verlauf einiger Jahre der ſchon von ſeinem Vater mit Erfolg betriebenen Bogenfabrikation, brachte es aber darin ungleich weiter als dieſer.

Das Hauptverdienſt Fr. Tourte's beſteht darin, der von ihm concav gebogenen Stange des Bogens jene außerordentliche Elaſticität verliehen zu haben, welche die komplicirteſten Stricharten zuläßt, ohne dadurch die Feſtigkeit und unveränderliche Dauerhaftigkeit des Fabrikates in Frage zu ſtellen. Zur Erreichung dieſes, auf genauer

Berechnung beruhenden Resultates gebot er nicht nur über die erforderliche Handgeschicklichkeit, sondern auch über eine feine, durch Bemerkungen und Fingerzeige bedeutender Geiger geschärfte Beobachtungsgabe. Gleichzeitig gab Tourte dem Bogen eine gefällige, elegante Gestalt: seine Arbeiten zeichnen sich nicht nur durch die Schlankheit und Geschmeidigkeit der Stange, sondern speciell auch durch die Zierlichkeit des von ihm eigenthümlich hergestellten Kopfes aus.

Im Besonderen verbesserte Tourte die Konstruktion des Bogens für den praktischen Gebrauch noch dadurch, daß er den Schieber am Frosch anbrachte, mittelst dessen dieser letztere verschlossen wird, so wie durch die Zwinge an demselben, vermöge deren die Haare des Bogens eine bandförmig ausgebreitete Lage erhalten. Von den verschiedenen zur Bogenfabrikation geeigneten Holzarten bevorzugte er das Fernambucholz als das geeignetste, welches seitdem auch fast ausschließlich für den fraglichen Zweck benutzt wird.

Die seit nahezu hundert Jahren bewährte Güte der Tourte'schen Bögen ist unübertroffen geblieben. Aber unter seinen Nachfolgern befinden sich einige, die ihm in ihren Leistungen nahe kommen, und in einzelnen Fällen wohl auch ebenbürtig sind. Zu ihnen gehören Eury (erste Hälfte unseres Jahrh.), Lafleur (geb. 1760 zu Nancy, gest. 1832 in Paris), dessen Sohn Joseph René (geb. 1812 in Paris, daselbst gest. 1874), François Lupot (geb. 1774 in Orléans, gest. 1837 zu Paris), der Engländer John Dodd und endlich noch Dominique Peccate (geb. 1810 in Mirecourt). Dieser arbeitete zunächst bei Vuillaume in Paris und errichtete dann später eine eigene Werkstätte. Seine Bögen werden von Kennern für die besten nächst den Tourte'schen gehalten.

Unter den Bogenfabrikanten der Gegenwart dürfte demnächst wohl F. N. Voirin in Paris als einer der vorzüglichsten zu bezeichnen sein. Er wurde 1833 in Mirecourt geboren, kam 1855 nach Paris, arbeitete zunächst 15 Jahre lang bei Vuillaume und gründete 1870 ein eigenes Atelier.

Einen ausgezeichneten Bogenfabrikanten besitzt gegenwärtig auch England in dem zu London wirkenden J. Tubbs.

Von den übrigen europäischen Nationen thun sich nur noch die

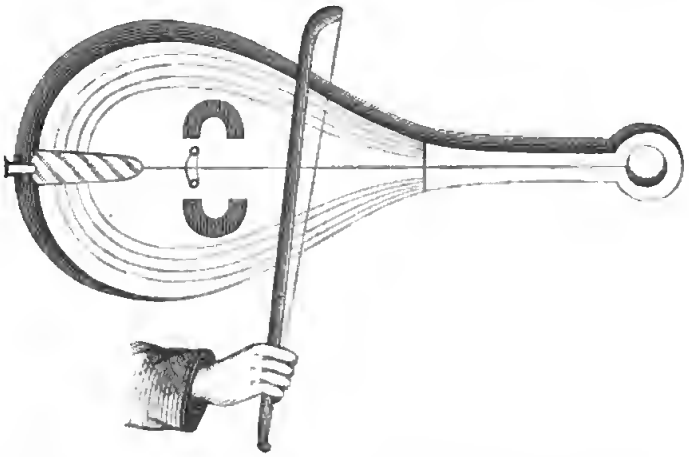
Deutſchen in dieſem Kunſtzweige hervor. Wie Treffliches ſie indeſſen auch darin nach dem Vorbilde der beſten Muſter leiſten, — die Superiorität ſpeciell in dieſem Fache wird den Franzoſen nicht ſtreitig zu machen ſein.

Die allmählige Verbeſſerung des Bogens ging mit der fortſchreitenden Entwickelung des Streichinſtrumenten-, insbeſondere aber des Violinſpieles Hand in Hand. Dieſes letztere wurde indeſſen doch zunächſt durch die ſteigende Vervollkommnung der fraglichen Inſtrumente ſelbſt mächtig beeinflußt. Je handlicher ſie im Laufe der Zeit wurden, und je mehr ſie an Klangſchönheit gewannen, deſto mehr wurden die Bemühungen der ausübenden Künſtler in Betreff der Tonbildung und der techniſchen Fortſchritte unterſtützt und gefördert.

Gleichwie der Bogen, hat auch der Bau der Streichinſtrumente vielfache Umgeſtaltungen und Neuerungen erlebt. Die älteſte bis jetzt bekannt gewordene urkundliche Erwähnung dieſer Tonwerkzeuge findet ſich in dem Evangelienbuch des Benediktinermönches Otfried, welcher bekanntlich im 9. Jahrhundert lebte. Bei Aufzählung der Inſtrumente, welche zur Verherrlichung der himmliſchen Freuden benutzt werden, nennt er u. A. die „lira“ und „fidula“.

Von dieſer „lira“ (Lyra)[1]) giebt der Abt Gerbert in ſeinem Werke über die mittelalterliche Muſik folgende, aus dem St. Blaſius-Codex entnommene Abbildung, welche ein einſaitiges, mit Steg,

Fig. a.

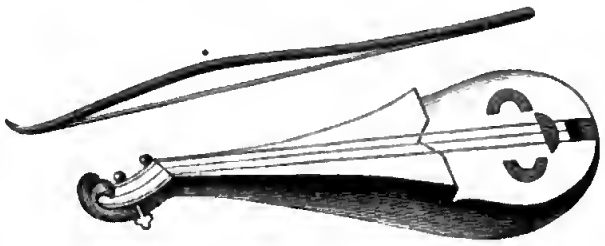


1) Dieſes ſehr primitive einſaitige Tonwerkzeug iſt nicht mit den ſpäteren gleichnamigen Inſtrumenten des 16. und 17. Jahrh. zu verwechſeln.

Saitenhalter und zwei hufeisenähnlichen Schallöffnungen zu beiden Seiten des Steges versehenes Streichinstrument darstellt.

Dieses Tonwerkzeug ist unverkennbar das Urbild der späteren, von Virdung (1511) erwähnten, und von Agricola (1529) beschriebenen „klein Geigen", wie nachstehende Abbildung ersehen läßt.

Fig. b.



Die Gestalt des Klangkörpers ist im Wesentlichen hier wie dort dieselbe. Der Hauptunterschied besteht darin, daß bei der „klein Geigen" das Griffbrett eine erhöhte Lage, und daß sie statt einer Saite deren drei hatte. Diese „klein Geigen"[1], welche in drei Größen, für den Diskant, so wie Alt und Tenor[2], und für den Baß existirte, fand keine weitere Ausbildung, und scheint auch schon zu Anfang des 17. Jahrh. aus der Musikpraxis verschwunden zu sein, da Prätorius in seinem Syntagma mus. (1614—1620) weder mit Wort noch bildlicher Darstellung ihrer gedenkt.[3]

Eine andere Bewandtnis hatte es mit der gleichfalls von Otfried erwähnten „fidula", welche als Vorläuferin der späteren

---

1) Die Franzosen nannten dieses Instrument wegen dessen Ähnlichkeit mit einer Hammelkeule „gigue".

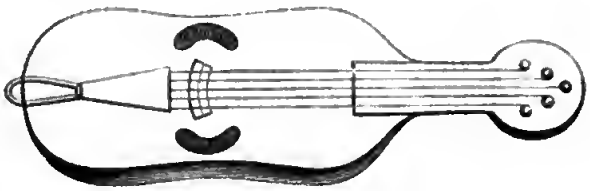
2) Für den Alt und Tenor war ein und dieselbe Größe des Instrumentes gebräuchlich.

3) Neben der „lira" und „fidel" waren ehedem noch drei andere Bogeninstrumente in Gebrauch, nämlich der wälische Crwth, das Trumscheid (tromba marina) und das Rebec (Ribeca, Ribeba oder Rubeba, auch Rubella genannt), die aber sämmtlich durch die Fortschritte des Instrumentenbaues allmählig außer Gebrauch kamen und dann völlig in Vergessenheit geriethen. Das Rebec war in Betreff seiner Montirung ähnlich eingerichtet, wie die „klein Geigen", unterschied sich aber von dieser wesentlich durch gedrungene Gestalt seines Resonanzkörpers, welcher eine ovale Form hatte.

„Fidel“ gelten darf. Fehlt es bis jetzt auch an einer authentiſchen Abbildung der fidula des 9. Jahrhunderts, ſo kann doch mit Wahrſcheinlichkeit aus dem Namen derſelben gefolgert werden, daß ſie dasjenige Streichinſtrument iſt, welches ſich nach und nach zur „Fidel“ des 13. und 14. Jahrhunderts entwickelte.

Der Klangkörper dieſer „Fidel“ war, wie die in Zeichnungen, Malereien und Skulpturen überlieferten Abbildungen erkennen laſſen, nach einem von der „lira“ durchaus abweichenden Prinzip geſtaltet. Während die lira als charakteriſtiſches Merkmal eine kürbisähnlich ausgebauchte Rückſeite hatte, beſtand die Fidel aus der durch zargenartige Zwiſchenglieder mit einander verbundenen Ober- und Unterdecke, — eine Einrichtung, welche ſchon vorher bei dem wäliſchen Crwth beſtand, und von dieſem, wie man annimmt, auf die Fidel übertragen wurde. Unterſcheidet ſich dieſe hierdurch ſchon durchaus von der lira, ſo auch noch insbeſondere durch die zu beiden Seiten am mittleren Theil des Corpus angebrachten Einbiegungen. Im 13. und 14. Jahrhundert waren dieſe noch nicht ſtark hervortretend, wie folgende Figur zeigt.

Fig. c.



Aber ſchon mit dem 15. Jahrhundert beginnen die fraglichen Einbiegungen ſich zu vergrößern. Sie hatten die Form der Figur d,

Fig. d.

welche ganz guitarrenartig iſt.

Zugleich erhält die Fidel an der oberen, nach dem Halſe zu gelegenen Hälfte des Corpus eine ſehr merkliche Verjüngung gegen

die untere Hälfte, ähnlich, wie ſie bei unſern heutigen Streichinſtrumenten üblich iſt.

Dieſe Fidelform fand im Laufe des 15. Jahrhunderts eine weitere Ausbildung durch die bügelartigen, von hervorſpringenden Ecken begrenzten Seitenausſchnitte, welche nothwendig ſchon die Zerlegung der Zargen in Ober-, Mittel- und Unterzargen bedingte. In dem aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrührenden Pſalmenbuch des Königs René befindet ſich folgende bildliche Darſtellung, welche das eben Geſagte gut veranſchaulicht.

Fig. e.

Die Geſtaltung des Reſonanzkaſtens dieſes Inſtrumentes zeigt den Übergang zu der, Anfangs des 16. Jahrhunderts allgemeiner auftretenden, und dann durchgängig acceptirten Geigen- (Violen-) form, aus der ſchließlich unſere heutigen Streichinſtrumente hervorgingen.[1]) Es verſteht ſich von ſelbſt, daß die mannichfachen Veränderungen, denen die Streichinſtrumente im Laufe der Zeit unterworfen waren, nicht plötzlich und ſtoßweiſe vor ſich gingen, ſondern daß immer erſt nach vielen Verſuchen, in Benutzung der dabei gemachten Erfahrungen allgemeiner acceptirte Reſultate gewonnen wurden. Ehe man dieſe letzteren aber erreichte, war die Zahl der Modifikationen in Betreff der Formgebung eine ungemein große, wenn es dabei auch nicht an einem durchgehenden Grundtypus fehlte[2]). Überträgt man von Fig. e die Seitenausſchnitte auf Fig. d, und giebt den f-Löchern an dieſer letzteren eine umgekehrte Stellung,

1) Vergl. hierzu die betreffenden Abbildungen in der Geſch. d. Inſtrumentalmuſik im 16. Jahrh. vom Verf. d. Blätter. Taf. III und IV.

2) S. den Atlas zu Rühlmann's Geſch. d. Streichinſtrumente, Taf. VIII.

ſo erhält man die Violenform, von der nur noch ein Schritt zur Erzeugung der Violine zu thun war.

Neben der Bezeichnung „Fidel“ wurde frühzeitig auch der Name „Geige“ gebräuchlich. Nach Grimm's Wörterbuch der deutſchen Sprache kommt das letztere Wort aber doch erſt im 12. Jahrhundert „beim Empfange eines Herren“ vor, während der Terminus „fidula“, wie nachgewieſen, bereits im 9. Jahrhundert und wahrſcheinlich auch ſchon vorher erſcheint. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts hatte man indeſſen, in der Schriftſprache wenigſtens, den Ausdruck „Fidel“ aufgegeben. Virdung in ſeiner „Muſica getutſcht“ (1511) und bald nach ihm Agricola in ſeiner „Muſica inſtrumentalis“ ſprechen nur noch von „Geigen“. Gleicherweiſe ſetzt auch Luther anſtatt des von ihm anfänglich noch gebrauchten „Fidel“ ſpäter „Geige“. Die erſtere Bezeichnung hat ſich jedoch neben dem Wort Geige in der Umgangsſprache fort und fort erhalten, wird aber nur im unedeln Sinne benutzt, wie denn auch der Ausdruck „Fiedler“ gleichbedeutend mit einem ſchlechten Geiger iſt.

Über den Urſprung des Wortes „Geige“ ſind die Meinungen zur Zeit noch ſehr getheilt. Manche leiten es von dem franzöſiſchen „gigue“ ab, welches Wort angeblich zuerſt im Lexikon des Johannes de Garlandia (1210—1232) gebraucht wird. [1]) Andere dagegen, unter ihnen Autoritäten der Sprachwiſſenſchaft, ſind der Anſicht, daß der Terminus „Geige“ deutſcher Abſtammung ſei. In Grimm's Wörterbuch wird darüber Folgendes geſagt: „Fidel ſcheint von romaniſchem, Geige von deutſchem Urſprunge, iſt aber auch zu den Romanen, wie jenes zu den germaniſchen Völkern gelangt. Guten Anhalt findet das Wort (Geige) wirklich im Germaniſchen, der ihm

1) S. Lavoix: Histoire de l'Instrumentation (Paris 1878). S. 14. — Nicht glücklich erſcheint der Verſuch Rühlmann's (Geſch. d. Bogeninſtrumente), das Wort „gigue“ mit Beziehung auf den Terminus „Geige“ von „Chika“ abzuleiten, welcher Ausdruck nach Czerwinski's Geſch. d. Tanzkunſt (S. 63) von den Congonegern für einen gewiſſen Tanz gebraucht werden ſoll. Dieſe Angabe iſt keineswegs erwieſen. Mit Chika bezeichnen die Neger vielmehr ein berauſchendes Getränk, welches ſie bei ihren ausgelaſſen wollüſtigen Tänzen genießen, und deſſen Namen ſie zugleich ausrufen, was dann zu der Annahme verleitet haben mag, daß dieſer Name den Tänzen (oder auch nur einem derſelben) gelte.

im Romaniſchen fehlt, in dem uralten Stamme gag (gig), der in reichſter Ausgeſtaltung weſentlich eine gaukelnde Bewegung bezeichnet. Das eigentlich Unterſcheidende bei der Geige gegen andere Tonwerkzeuge iſt der Gebrauch des Strichbogens, und deſſen Bewegung ſcheint eigentlich in gîge bezeichnet, wetterauiſch geigen bedeutet noch jetzt „mit dem Fidelbogen auf und ab fahren.“

Die Gebrüder Grimm ſind übrigens der Meinung, daß mit dem Namen „Geige“ zugleich der für die Spieltechnik bedeutſame Gewinn des Griffbrettes erfolgte. Sie ſagen, daß „das deutſche Wort, indem es neben oder auch für das romaniſche, alſo vornehmere Wort eintrat, zugleich in der Sache eine Neuerung, einen Fortſchritt mit ſich gebracht haben müßte, der auch das romaniſche Gebiet eroberte; dieſer Fortſchritt ſoll aber in der Einführung des Griffbrettes beſtanden haben, das der videle fehlte, während der alte Fidelbogen auch für die Geige fortdienen konnte. — Wie übrigens die Geige die ältere Fidel endlich verdrängte, daß ſie außer dem Gebrauch bei Dichtern nun höchſtens als Strohfidel noch lebt, ſo ward die Geige ſeit dem 16. und 17. Jahrhundert aus Italien her von der Violine, urſprünglich viole bedrängt und zum Theil verdrängt. So iſt im Niederländiſchen das alte Wort ſchon im 16. Jahrhundert geſchwunden, denn Junius nom. 245b 246 nennt nur veele (Fidel), Kilian nur vele und vioole, franz. viole und violonsse, franz. violon; jetzt viool. — Bei uns hat ſich doch Geige in einer gewiſſen Ehre erhalten oder iſt wieder dazu gekommen, zwar nicht im Hauſe und Alltagsleben, aber in der höheren Kunſtſprache, wo Geige, Geigenſpiel, ſelbſt ein großer Geiger höher klingen können als das alltägliche Violine, Violiniſt u. dergl.“

Übereinſtimmend mit den Gebr. Grimm ſpricht ſich Diez in ſeinem Wörterbuch der romaniſchen Sprachen bezüglich der etymologiſchen Bedeutung des Wortes Geige aus; es heißt dort unter dem Artikel Giga: Giga italieniſch, altſpaniſch, provenzaliſch gigue, gigle altfranzöſiſch, — ein Saiteninſtrument, neuſpaniſch giga, neufranzöſiſch gigue, ein Tanz mit Muſikbegleitung, vom mittelhochdeutſchen gîge, neuhochdeutſch Geige, dies vom ſtarken Verbum gigen.“

Im Anhange zu Diez' Wörterbuch ſpricht Scheler die Vermuthung aus, „es könnte ſowohl dem romaniſchen giga geige als dem franzöſiſchen gigue gigot Bein, Hammelkeule (hieraus gigotter ſich hin und herbewegen) als gemeinſchaftliche Quelle ein deutſches Verb mit der Bedeutung „tremere, motitare“ zugewieſen werden, welchen Sinn althochdeutſch geigan, dem altnordiſchen geiga nach zu ſchließen, wirklich gehabt haben muß.“

Auch der um die mittelalterliche Muſikgeſchichte ſo hochverdiente Couſſemaker vertritt die Meinung, daß das franzöſiſche gigue vom deutſchen „Geige“ abſtamme.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts gab es nach Virdung's und Agricola's Mittheilungen — beide Autoren gedenken weder des wäliſchen Crwth (Chrotta) noch des Rebec — folgende Streichinſtrumente:

1) „Große Geigen“ mit 5 reſp. 6 Saiten
2) „Große odder kleine Geigen“ mit 4 Saiten
3) „Kleine Geigen“ mit 3 Saiten

} mit Bünden, ohne Steg, und Befeſtigung der Saiten am ſog. Querriegel als Erſatz für den Saitenhalter.

4) „Kleine Geigen“ mit 3 Saiten. [1]) — Ohne Bünde mit Steg und Saitenhalter.

Die Form der unter 4) aufgeführten kleinen Geigen war, wie ſchon früher bemerkt, eine mandolinenartige, wogegen die unter 1) — 3) erwähnten großen und kleinen Geigen, welche theils nach Art unſerer heutigen Violine, theils aber nach Art des Violoncellos oder auch Contrabaſſes gehandhabt wurden, ſchon annähernd die Form der ſo eben genannten Tonwerkzeuge, wenn auch erſt in primitiver Weiſe hatten. Alles erſcheint an dieſen Inſtrumenten noch ziemlich unbeholfen und plump. Die Seitenausſchnitte ſind unverhältnismäßig lang geſtreckt; der Hals, ohne beſonders hergerichtetes Griffbrett, zeigt noch eine unförmliche und ſehr wenig handliche Geſtalt. Ob die Reſonanzdecke dieſer Streichinſtrumente gewölbt war oder nicht, iſt unerwieſen. Jedenfalls wurde die Klangfähigkeit durch die, in derſelben befindlichen drei Schallöcher, von denen das eine in

1) Das Nähere über alle dieſe „Geigen“ und ihre Einrichtung iſt aus meiner Geſchichte der Inſtrumentalmuſik im 16. Jahrh. und den dazu gehörenden Abbildungen zu erſehen. Der Verf.

kreisrunder Roſettenform wie bei der Guitarre in der Mitte, die andern beiden ſichelförmigen dagegen in den oberen Backen des Inſtrumentes angebracht waren, ganz weſentlich beeinträchtigt. Da dieſe Tonwerkzeuge weder Steg noch Saitenhalter hatten, ſo mußte der Querriegel, an welchen die Saiten angehängt wurden, als Erſatz für beide Requiſite dienen. Man hat ſich daher die obere Kante des Querriegels für die Benutzung der einzelnen Saiten in konvexer Rundung zu denken.

Gleichzeitig gab es aber auch noch eine andere, von Virdung und Agricola nicht erwähnte Art von Geigen, welche nach Form und Einrichtung unſern modernen Streichinſtrumenten ſchon bedeutend näher ſtanden, wie die vorher beſprochenen: ſie repräſentiren eine höhere Stufe der Entwickelung des Streichinſtrumentenbaues. Judenkünig (Wien 1523), Hans Gerle (Nürnberg 1532) und Ganaſſi del Fontego (Venedig 1542) geben von ihnen Abbildungen, die im Weſentlichen miteinander übereinſtimmen. Die Seitenausſchnitte zeigen an ihnen ſchon eine verkürzte, mehr zuſammengezogene Form, wodurch der Reſonanzkaſten eine gedrungenere, für den Gebrauch zweckmäßigere Geſtalt erhält. Die Roſe inmitten der Oberdecke iſt ganz beſeitigt, und die beiden ſichelförmigen Schallöcher ſind in den mittleren Theil des Inſtrumentes zu beiden Seiten des vorhandenen Steges hinuntergerückt. Statt des Querriegels erſcheint der am Zargenknopf befeſtigte Saitenhalter. Zugleich findet auch das eigens hergerichtete, und auf dem Halſe befeſtigte Griffbrett ſchon Anwendung, wie die von Gerle gegebene Zeichnung deutlich erkennen läßt. Ob der bei dem wäliſchen Crwth bereits angewandte Stimmſtock für dieſe Streichinſtrumente auch ſchon gebräuchlich war, iſt aus den Muſikſchriftſtellern des 16. Jahrhunderts nicht zu erſehen. Aller Wahrſcheinlichkeit nach war es der Fall, zunächſt vielleicht nur, um den Druck des Steges auf die Oberdecke zu paralyſiren, welche bei dieſen Geigenarten ſeit dem 15. Jahrhundert und vielleicht auch ſchon vorher, die gewölbte Form beſaß.[1])

1) Fétis berichtet über eine von Giov. Kerlino im Jahre 1449 gebaute Viola, welche ſtark gewölbt war, und die er ſelbſt bei einem Pariſer Inſtrumentenmacher ſah.

In Deutſchland hießen dieſe von Judenkünig, Gerle und Ganaſſi del Fontego abgebildeten Streichinſtrumente gleichfalls Geigen, während in Italien der Name Viola[1]), welcher im Laufe des 17. Jahrhunderts auch bei uns heimiſch wurde, für dieſelben üblich war. Die Viola exiſtirte, ebenſo wie die von Virdung und Agricola beſchriebenen älteren Geigen, in mehreren der Größe nach von einander unterſchiedenen Exemplaren, deren Stimmungsverhältniſſe, wie es ſcheint, von der im 14. Jahrhundert aus dem Orient nach dem europäiſchen Abendlande gebrachten Laute entnommen waren. Von dieſem nach Art der Guitarre gehandhabten Inſtrumente ſind auch höchſt wahrſcheinlich die Bünde des Griffbretts entlehnt,[2]) welche bei den älteren Geigen- und Violenarten ſeit dem 15. Jahrhundert zur Erleichterung der Intonation im Gebrauch ſtanden. Nur jene mandolinenförmigen, von der mittelalterlichen „lira“ abſtammenden „Geigen“ hatten aus Gründen der abweichenden Fingertechnik keine Bünde. Es wurden nämlich auf dieſen Tonwerkzeugen mit dem erſten und zweiten Finger je zwei nebeneinanderliegende Halbtöne gegriffen, wobei die Bünde hinderlich geweſen wären. Auf den übrigen, ausſchließlich mit Bünden verſehenen Geigenarten fiel dieſer Grund fort, da jeder Ton ſeinen beſonderen Finger hatte.

Im Verlaufe des 16. Jahrhunderts, insbeſondere aber in der zweiten Hälfte desſelben vermannichfaltigte ſich die Viola, ſo daß dieſer Name nicht mehr eine beſondere Species von Streichinſtrumenten, ſondern eine mehrgliedrige Gattung derſelben bezeichnete. Zu

---

1) Fr. Diez iſt der Anſicht, daß das Wort Vióla von dem provenzaliſchen viula (viola) herkommt. Er ſagt a. a. O.: „zu bemerken iſt zuvörderſt, daß der Provenzale zweiſilbig viula viola ſpricht (der Diphthong iú iſt ihm unbekannt); aus viola konnte wohl franz. vióle, ital. vióla werden, nicht aus vióla des provenz. viola: man muß alſo von der provenz. Form als der älteſten ausgehen und darf nicht außer Acht laſſen, daß das Wort, wie alle mit v anlautenden, vorzugsweiſe lateiniſche Herkunft in Anſpruch nimmt. Der mittellateiniſche Ausdruck für dasſelbe Inſtrument iſt vitula . . . . .

2) H. Riemann hat zuerſt auf dieſes Moment aufmerkſam gemacht. S. in deſſen Muſiklexikon (Leipzig 1882) den Artikel Laute. Über dieſelbe vergl. auch des Verf. d. Bl. „Geſchichte der Inſtrumentalmuſik im 16. Jahrh.“ Berlin bei J. Guttentag.

Anfang des 17. Jahrhunderts zählte Prätorius in seinem Syntagma musi. folgende in der Musikpraxis gebräuchliche Arten auf:

1) Gar große Baß-Viol. 2) Groß Baß Viol de Gamba in drei verschiedenen Stimmungen. 3) Klein Baß Viol de Gamba in fünf verschiedenen Exemplaren. 4) Tenor- und Alt-Viol de Gamba in je zwei verschiedenen Stimmungen. 5) Cant Viol de Gamba (Violetta picciola) in vier verschiedenen Exemplaren. 6) Viol Bastarda in fünf verschiedenen Stimmungen und 7) Viola de Braccio in vier verschiedenen Exemplaren.

Aus diesen Violen-Arten gingen nach und nach der Contrabaß, das Violoncello, die Bratsche [1]) und die Violine hervor.

Das zuletzt genannte Instrument, welches hier unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, ist, wie schon der Name desselben zeigt, durch eine modificirte Verkleinerung der Viola entstanden; denn Violino bedeutet das Diminutiv von Viola, gleich wie Violone (Contrabaß) das Augmentativ zu diesem Wort bildet.

Die Violine oder „rechte Discantgeig", wie sie Prätorius auch nennt, existirt nachweislich seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ihre Geburtsstätte ist jedenfalls in Oberitalien zu suchen. Dort wurde seit der Mitte des 15. Jahrhunderts (spätestens) ebenso schwunghaft als erfolgreich der Bau nicht nur von Streichinstrumenten, sondern überhaupt von Saiteninstrumenten verschiedener Art betrieben. Namentlich waren die dort gefertigten Lauten ein sehr geschätzter Artikel, nicht minder aber auch die Violen. Dies beruhte keineswegs auf einem Zufall. Die Waldungen der an Oberitalien grenzenden Abhänge der Südtiroler Alpen lieferten jene Tannenholzart, welche für die Resonanzdecke der Saiteninstrumente erfahrungsmäßig ein Material von vorzüglichster Beschaffenheit ergab. Sehr erklärlich ist es daher, daß in der Nähe dieser Fundorte Werkstätten für den Saiteninstrumentenbau entstanden.

Schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts lebte ein deutscher Lautenfabrikant Namens Laux (Lucas) Mahler in Bologna, und um

---

1) Der Name „Bratsche" war schon im 13. Jahrh. für eine gewisse Schmucknadel gebräuchlich.

die Mitte desſelben wirkte der bereits genannte Inſtrumentenmacher Giov. Kerlino[1]) in Brescia. Auf der Grenzſcheide des 16. und 17. Jahrhunderts ſtehende namhafte Lauten- und Violenbauer (die Fabrikation der Lauten und Violen lag gemeiniglich in ein und derſelben Hand) waren ſodann die Italiener: Teſtator (il vecchio) in Mailand, Pietro Dardelli in Mantua, Morgato Morella in Mantua oder Venedig, Veltrini und Peregrino Zanetti in Brescia und Venturo Linarolli in Venedig.

Die von dieſen Männern gegründeten Werkſtätten wurden alsbald durch Zuzug talentvoller Arbeiter von Norden her vermehrt. Namentlich ſind uns die Namen einer Familie Duiffopruggar (nach anderer Schreibart Duiffoprucgar, Dieffoprukhar und Duiffoprugar) überliefert, deren Mitglieder ſeit Beginn des 16. Jahrhunderts ſich im öſtlichen Theile Oberitaliens anſäſſig machten.

Dieſer Name ſammt ſeinen Varianten iſt offenbar nicht romaniſcher, ſondern germaniſcher Herkunft, und ohne Frage durch allmälige Verwälſchung des heute noch in Bayern exiſtirenden Geſchlechtsnamens der Tieffenbrucker entſtanden.[2])

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts lebten in Bologna zwei Duiffopruggar's, von denen der eine Ulbrich, der andere Gaspard mit Vornamen hieß. Beide waren Lautenfabrikanten. Zu ihnen kommt noch ein dritter Lautenmacher, Magnus Duiffoprukhar, wahrſcheinlich derſelben Familie angehörend, hinzu, welcher Anfangs des 17. Jahrhunderts in Venedig lebte.

Die Lauten dieſer Männer waren ehedem, wie aus Baron's „Unterſuchung der Laute" (1727) hervorgeht, beliebt und geſucht. Beſonderen Ruhm erwarb ſich insbeſondere der vorgenannte Gaspard Duiffoprucgar dadurch, daß er nicht nur Violen, ſondern auch Violinen fertigte, die wahrſcheinlich überhaupt die erſten waren, — man kennt keine älteren — weshalb ihm denn auch die Priorität in dieſem Fache des Inſtrumentenbaues zugeſchrieben wird.

1) Man vermuthet, derſelbe ſei deutſcher Abſtammung.

2) Ein analoges Beiſpiel bietet der in Italien vorkommende Name Cocapieller, welcher durch Verwälſchung des deutſchen „Guggenbühler" entſtanden ſein ſoll.

Welche Schätzung die Streichinſtrumente Gaspard Duiffoprugcar's alsbald fanden, geht daraus hervor, daß Franz I. von Frankreich ihn 1515 nebſt Leonardo da Vinci nach Paris berief, um dort, ſo zu ſagen, als Hofinſtrumentenmacher thätig zu ſein. Geſundheitsrückſichten veranlaßten ihn aber nach einiger Zeit, Lyon zu ſeinem Wohnſitz zu wählen.

Über Duiffoprugcar's Geburtsjahr fehlt jede beſtimmte Angabe. Indeſſen würde aus einem von Vidal in deſſen ſehr ſchätzenswerthem Werk „les instruments à archet“ wieder veröffentlichten Portrait Duiffoprugcar's, welches 1515, und zwar im 48. Lebensjahre des Meiſters angefertigt wurde, zu ſchließen ſein, daß ſeine Geburt ins Jahr 1467 fallen müſſe.[1])

Von G. Duiffoprugcar's Violinen ſind einige wohlerhaltene Exemplare auf unſere Zeit gekommen, die aus den Jahren 1510—1521 datiren[2]).

Wiederholt iſt in Wort und Schrift die Behauptung ausgeſprochen worden, G. Duiffoprugcar habe unſere heutige Violine „erfun-

---

1) Gerber berichtet in ſeinem neuen Tonkünſtlerlexikon irrthümlich, daß Duiffoprugcar 1514 geboren ſei, was unmöglich iſt, da D. 1515 von Bologna nach Paris überſiedelte. Gerber iſt von der unrichtigen Vorausſetzung ausgegangen, daß das Jahr 1562, in welchem D.'s ſchon längſt vorhandenes Portrait von Pierre Woeiriot geſtochen wurde, auch das Todesjahr des Inſtrumentenbauers geweſen ſei. Duiffoprugcar ſtarb aber ſchon gegen 1530.

2) Eine Beſchreibung mehrerer giebt Fr. Niederheitmann in ſeiner „Cremona“ betitelten Broſchüre (Leipzig, C. Merſeburger, 1877). In derſelben befinden ſich auch wohlgelungene Abbildungen der Vorder- und Rückſeite einer Geige Duiffoprugcar's, welche das oben Geſagte näher veranſchaulichen. — Herr Inſtrumentenmacher A. Riechers in Berlin berichtet mir, daß er vor längeren Jahren eine dem verſtorbenen Baron Magnus in Hannover eigenthümlich geweſene Duiffoprugcar'ſche Geige großen Formats vom Jahre 1521 geſehen habe, die ihm echt erſchienen ſei. Eine Geige des Meiſters hat übrigens ſchon Kieſewetter im 22. Bande der „Cäcilia“ beſchrieben, die 1842 im Beſitze eines Wiener Geigenfabrikanten Namens Fiſcher war, dann aber an einen Liebhaber verkauft wurde. Über dieſelbe berichtet K.: Es iſt eine Violine von größerem Format, kaſtanienbraunem Lack und einem geſchnitzten Kopf, welcher einen bärtigen alten Mann mit ſtarken Locken darſtellt. An den Zargen rund herum befand ſich in goldenen Buchſtaben eine Inſchrift, von welcher ein großer Theil abgenutzt und nur noch Folgendes übrig iſt: „Viva fui in sylvis D.... mortua dulce....“

den". Von einer thatſächlichen Erfindung kann hier indeſſen nur bedingungsweiſe die Rede ſein, weil es ſich nicht um ein durchaus neues, ſondern nur um die Verjüngung und theilweiſe Umbildung eines ſchon vorhandenen Streichinſtrumentes handelt, welches die weſentlichen formellen Grundlagen zu einer weiteren zweckmäßigen Ausgeſtaltung ſchon in ſich darbot. Dieſes Tonwerkzeug war die Viola. Immerhin iſt eine ſolche Leiſtung, zu deren Vollbringung ebenſoviel Talent als reifliches Nachdenken und handwerkliches Geſchick gehört, hoch zu ſchätzen. Und ſo darf man für Duiffoprugcar unbedenklich das Prädikat eines mit feinem Blick und tiefem Verſtändniß in ſeinem Fache ſchaffenden Meiſters in Anſpruch nehmen, um ſo mehr, als das von ihm erzielte Reſultat von großem Gewinn für die Entwickelung der Inſtrumentalmuſik wurde.

Unverkennbar beabſichtigte Duiffoprugcar mit klarem Bewußtſein bei der von ihm unternommenen Umgeſtaltung der Viola zur Violine zweierlei. Einmal war es ihm offenbar um eine für das Auge gefälligere und für den Gebrauch praktikablere Formgebung zu thun; ſodann aber um die Herſtellung eines dem Sopran entſprechenden Streichinſtrumentes. Dieſe Stelle vertrat bisher hauptſächlich das Cornet (der Zinken), weil den Violen der ſopranartige Klang fehlte. Das Cornet aber erwies ſich dem Charakter der Violen nicht als homogen, und ſo lag der Wunſch nahe, ein dieſen letzteren im Colorit verwandtes und dem Sopranklang entſprechendes Streichinſtrument herzuſtellen. Die Erfahrung lehrte, daß Duiffoprugcar das Richtige getroffen hatte, denn die Violine wurde bald nach ihm Gegenſtand der größten allſeitigen Beachtung und Würdigung.

Auf dem Boden iſt in eingelegter Arbeit am oberen Theil die Abbildung einer Laute, mit einem Kranz umgeben, am untern Theil das muthmaßliche Wappen des Meiſters: ein liegendes Reh, hinter demſelben eine Bergſtadt dargeſtellt. Der ſog. Flödel iſt doppelt. Die Etikette im Innern, in Druckſchrift, lautet: Gaspard Duiffopruggar Bononiensis. Anno 1515. — Die gleichfalls vom Jahre 1515 datirte (nicht 1539, wie Fétis unrichtig angiebt) und gegenwärtig im Beſitze des Inſtrumentenmachers Chanot zu London befindliche Duiffoprugcar'ſche Violine iſt auch von großem Format. Über dieſes Inſtrument wird von ſachkundiger Seite ausdrücklich berichtet, daß es unzweifelhaft noch im Originalzuſtande, und nicht etwa eine verkleinerte Viola iſt.

Die Violinen Duiffoprugcar's waren, nach den wenigen noch vorhandenen Exemplaren zu urtheilen (drei derſelben habe ich ſelbſt geſehen und geſpielt), von einem vollen und milden, dabei aber doch ſopranartig klingenden Ton. Sonſthin iſt die äußere Form des Reſonanzkaſtens bei ſeinen Inſtrumenten im Weſentlichen die der heutigen Geigen, nur mit dem Unterſchiede, daß die Contouren noch nicht ſo zierliche und elegante Linien zeigen, wie in der ſpäteren Meiſterzeit des Violinbaues. Die Ecken haben noch etwas Stumpfes, und den zwiſchen dieſen befindlichen Ausſchnitten mangelt das Schwungvolle, was beiſpielsweiſe die Geigen Stradivaris in ſo hohem Grade auszeichnet. Auch fehlt es den langgeſtreckten, von oben bis unten nahezu gleich weit offenen F-Löchern an ſchöner Zeichnung.

Als eine beſondere Eigenthümlichkeit der Duiffoprugcar'ſchen Violinen iſt die ornamentale Krönung des Wirbelkaſtens zu bezeichnen, welche an Stelle der ſpäter vorwiegend üblichen Schnecke ſchön geſchnitzte Menſchenköpfe zeigt, von denen einer ſein eigenes Portrait darſtellt. Hier offenbart er eine ungewöhnliche Begabung als bildender Künſtler, welche auch ſonſt an Duiffoprugcar's Violinen [1]) durch mannichfache Verzierungen und eingelegte Bilderarbeit auf der Unterdecke bemerklich iſt. Die Angabe, daß Duiffoprugcar, ehe er ſich dem Inſtrumentenbau gewidmet, als Arbeiter in Holzmoſaik thätig geweſen ſei, wird hierdurch höchſt wahrſcheinlich.

Die Violine fand nachweislich bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Frankreich Anwendung. In einer Beſchreibung der 1550 zu Ehren Heinrich's II. und Katharina's von Medici in Rouen veranſtalteten Feſtlichkeiten iſt der Benutzung von Violinen ausdrücklich Erwähnung gethan.[2]) Hieraus ergiebt ſich mit Nothwendigkeit, daß

1) Vidal in ſeinem ſchon citirten trefflichen Werke „les instruments à archet“ beſtreitet durchaus die Exiſtenz echter Violinen von Duiffoprugcar's Hand. Die von ihm angeführten Gründe ſind aber nichts weniger als ſtichhaltig. Ich habe mich darüber des Näheren in Nr. 4, Jahrgang 1883, der Monatshefte für Muſikgeſchichte ausgeſprochen, und weiſe hiermit darauf hin, da mir die Aufnahme einer Controverſe an dieſer Stelle nicht angemeſſen erſcheint.

2) Der betreffende von Vidal a. a. O. mitgetheilte Paſſus dieſer Beſchreibung lautet wörtlich: „Au milieu d'iceluy roch, estoit assis sur un marbre de stuc polly Orphée. . . . . à la dextre, les neuf Muses vestues de

dieſe Inſtrumentengattung ſchon einige Zeit vorher exiſtirt und in Gebrauch geſtanden haben muß; und die Wahrſcheinlichkeit, daß man ſich bei der vorerwähnten Feſtlichkeit Duiffoprugcar'ſcher Violinen bedient haben dürfte, iſt um ſo größer, als dieſer Meiſter, wie wir ſahen, vom Jahr 1515 ab in Paris und Lyon als Inſtrumentenmacher thätig war, ganz abgeſehen davon, daß ſonſt kein Violinbauer der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts namhaft zu machen iſt, dem die in Rouen benutzten Violinen zugeſchrieben werden könnten.

Nicht zuläſſig würde die Annahme erſcheinen, daß es ſich hier ſchon um Fabrikate Gaspard da Salo's, des erſten nach Duiffoprugcar genannten Geigenmachers, gehandelt habe. Denn dieſer Meiſter des Inſtrumentenbaues trat erſt 1550, nach Einigen ſogar erſt 1560 auf. Um dieſe Zeit begründete er die Brescianer Schule, die Vorläuferin der bald darauf durch Andreas Amati ins Leben gerufenen Cremoneſer Schule.[1])

Da Amati angeblich ein Schüler Gaspard da Salo's war, ſo haben wir uns zunächſt mit dieſem letzteren und deſſen Nachfolgern zu beſchäftigen.

Gaspard da Salo, ſo genannt nach ſeiner am Gardaſee belegenen Geburtsſtadt Salò, arbeitete von 1550 oder 1560—1610 in Brescia, gab ſich aber hauptſächlich, da der Bedarf an Violinen zu ſeiner Zeit noch nicht ſehr groß war, mit der Fabrikation von Violen und Bäſſen ab. Die wenigen von ihm vorhandenen Violinen, von denen eine im Beſitz Ole Bull's war, haben, wie ſehr ſie auch von Kennern und Liebhabern geſchätzt werden mögen, für die Gegenwart ein mehr kunſthiſtoriſches als praktiſches Intereſſe. Denn die unzweifelhaft echten und wohl erhaltenen Exemplare dieſes Meiſters ſind höchſt ſelten und dadurch zu ſogenannten Kabinetſtücken geworden. Dann aber entſprechen ſie auch, was ihre Klangfähigkeit betrifft, nicht mehr den hochgeſpannten ſoliſtiſchen Anforderungen der Gegen-

---

satin blanc, lesquelles rendoient ensemble de leurs violons madrez et pollys d'excellentes voix."

1) Die Entwickelung des italieniſchen Violinbaues iſt von C. Volkmann in New-York in ſtammbaumartiger Darſtellung, alſo bildlich, auf einem 1882 erſchienenen Blatte veröffentlicht worden.

wart. Ihre äußere Erſcheinung läßt, namentlich den Erzeugniſſen der Cremoneſer Schule gegenüber, gleichfalls unbefriedigt; ſie hat etwas ungemein Steifes, Eckiges, man möchte ſagen pedantiſch Unfreies. Es konnte kaum anders ſein. Mußte doch erſt die innere und äußere Norm des Violinbaues gefunden und feſtgeſtellt werden. Und um dies zu erreichen, bedurfte es noch einiger Decennien angeſtrengter Arbeit.

Gaspard da Salo's unmittelbarer Nachfolger iſt der Brescianer Giovanni Paolo Maggini (1590—1640). Dieſer wird als ein Schüler des erſteren bezeichnet, doch liegen keine Beweiſe dafür vor. Lediglich glaubt man aus einer gewiſſen Übereinſtimmung der Arbeiten beider Künſtler auf ein derartiges Verhältnis ſchließen zu dürfen. Mit den Geigen des Maggini hat es ähnliche Bewandtnis, wie mit denen ſeines Vorgängers. Sie ſind gleichfalls ſelten geworden und gelten im Allgemeinen nicht mehr für Inſtrumente erſten Ranges, obwohl ſie höher geſchätzt werden als die Erzeugniſſe Gaspard da Salo's. Eine ſehr gut erhaltene und wohlklingende Violine von Maggini beſaß der belgiſche Geigenmeiſter Charles de Bériot.

Maggini's Violinen ſind bedeutend anſehnlicher als diejenigen Gaspard da Salo's, zeigen aber noch nicht die Schönheit der Cremoneſer Meiſter. Der Formgebung des Reſonanzkaſtens fehlt es an Schlankheit und fein abgewogenem Ebenmaß der Verhältniſſe ſowohl hinſichtlich des Umriſſes wie der Wölbungen, und den f-Löchern mangelt ſchwungvolle Zeichnung: ſie ſind etwas zu geſtreckt und ſpitz gerathen. Charakteriſtiſch für ſeine Inſtrumente iſt die nicht ſelten doppelte Adereinlage an den Rändern, welche auf der Unterdecke häufig in arabeskenartige Verſchlingungen ausläuft.

Nach dem Vorbilde Maggini's bildeten ſich die Italiener Matteo Bente, Javietta Budiani, Antonio Mariani, Peregrino Zanetti, ſowie Domenico und Gaetano Paſta. Doch ſind die Inſtrumente aller dieſer Männer nicht ausgezeichnet durch Klangſchönheit.

Bei weitem höher zu ſtellende Leiſtungen als die Brescianer erreichten die Meiſter der Cremoneſer Schule, welche, wie ſchon bemerkt, durch Andreas Amati (1520—1580), den Sprößling einer vornehmen Familie Cremona's, begründet wurde. Zwar war dieſer

Senior der Geigen-Amati's, obwohl seine Instrumente schon so hohe Schätzung fanden, daß er für die Kapelle Charles' IX von Frankreich eine bedeutende Zahl Violinen, Violen und Bässe zu liefern hatte, in seinen an die Brescianer Fabrikanten erinnernden Leistungen noch weit entfernt von den Musterleistungen seiner Nachkommen; aber schon in seinem Sohne Hieronymus offenbart sich ein bedeutsamer Fortschritt der Geigenbaukunst, sowohl hinsichtlich der äußeren Erscheinung als auch in Betreff der Klangschönheit.

Andreas Amati hatte noch einen zweiten Sohn, mit dem Vornamen Antonius. Dieser war der ältere der Brüder, und hielt sich ziemlich genau an die Überlieferungen seines Vaters, während Hieronymus von denselben, insbesondere hinsichtlich einer gefälligeren Formgebung abwich. Geburts- und Todesjahr dieser beiden Brüder sind nicht genau bekannt. Man nimmt an, daß sie gegen 1550 geboren wurden und daß Antonius gegen 1635, Hieronymus aber gegen 1638 starb. Sie waren eine zeitlang gemeinsam thätig, wie die in ihren Geigen befindlichen Inschriften beweisen.

Die ungewöhnliche Begabung des Hieronymus Amati für den Streichinstrumentenbau vererbte sich auf dessen Sohn Nicolaus, geb. 3. September 1596, gest. 12. August 1684, mit welchem diese Familie bezüglich der Violinfabrikation ihren Höhepunkt erreichte.

Nicolaus Amati blieb anfangs den väterlichen Überlieferungen treu. Dann aber unternahm er selbstständige Versuche, welche ihn schließlich zu einer ansehnlicheren, räumlich entwickelteren Formgebung der Violine führten. Die ungewöhnlich hohe Wölbung indessen, welche er seinen Instrumenten zugleich gab, ließ die Vortheile des etwas vergrößerten Formates nicht ganz zur Geltung gelangen. Es kommt daher, daß dem leise verschleierten, doch hinreichend klaren Silbertone seiner Geigen Breite, Kraft und Sonorität des Klanges mangelt. Nichts desto weniger sind dieselben stets hoch geschätzt worden; sie können aber trotz ihrer vorzüglichen Eigenschaften, sehr vereinzelte Fälle ausgenommen, nicht mehr den heutigen so gesteigerten Ansprüchen an Konzertinstrumente vollständig Genüge leisten. Die Technik der Arbeit an ihnen ist vollendet, und in den einzelnen Theilen harmonisch übereinstimmend. Nur die Schnecke, obwohl an sich schön

geſchnitten, iſt etwas zu zierlich im Vergleich zum Corpus des Inſtrumentes.

Der Sohn des Nicolaus, wiederum Hieronymus benannt (geb. 26. Febr. 1649), welcher die Reihe der Amati beſchließt, nimmt unſere Aufmerkſamkeit nicht weiter in Anſpruch, da ſeine wenigen Arbeiten nur von mittlerer Güte ſind.

Nicolaus Amati fordert unſern künſtleriſchen Antheil noch insbeſondere, weil er der Lehrmeiſter des Antonius Straduarius, oder Antonio Stradivari, geb. 1644, geſt. 19. Dez. 1737, dieſes hervorragendſten aller Geigenbaukünſtler bis auf unſre Tage iſt. Dieſem herrlichen Meiſter wohnte nicht nur ein außerordentliches Genie für ſeinen Beruf inne; er gehört auch zu jenen unverwüſtlichen Kraftmenſchen, die bis in ihr hohes Alter unaufhörlich ſchaffen und wirken. Stradivari überdauerte drei Generationen, und gleichwie Tizian, das Haupt der Venezianiſchen Malerſchule, als neun und neunzigjähriger Greis ein Bild ſchuf, ſo fertigte Stradivari, der ruhmreichſte Vertreter der Cremoneſer Schule, in ſeinem zwei und neunzigſten Lebensjahre noch eine Violine. Die Entwicklung dieſes aus einem Cremoneſer Patriziergeſchlecht abſtammenden Künſtlers iſt ebenſo folgerichtig als glücklich. Zunächſt ſchließt er ſich eng an das Vorbild ſeines Lehrers an, mit einer Genauigkeit, die es erlaubt ſcheinen läßt, daß ſeine erſten Gebilde den Namen Amati's tragen. Dann folgt eine längere Periode in ſeinem Leben, aus der nur wenige Inſtrumente von ihm vorhanden ſind. Fétis iſt der Anſicht, daß er ſich damals mehr mit Verſuchen als mit wirklicher Produktion beſchäftigt habe. Man darf dieſer Meinung beipflichten, denn es iſt gewiß, daß die beiſpielloſen Leiſtungen, welche Stradivari ſpäter in ſeinem Fach hinſtellte, nur als Reſultate eines langjährigen mühevollen Studiums aufgefaßt werden können. Im Jahre 1690, alſo erſt im reiferen Mannesalter, vermochte er auf ſeiner preisgekrönten Laufbahn mit Sicherheit einen Schritt vorwärts zu thun. Wir ſehen ihn indeß auch um dieſe Zeit noch theilweiſe an die Überlieferungen der Amati'ſchen Schule gebunden. Er verändert zwar ſchon weſentlich die Wölbung und Stärkeverhältniſſe der Ober- und Unterdecke, ſo wie die Lackirung, und bringt dadurch die Violine ihrer

Vollendung immer näher; dennoch aber behalten ſeine Inſtrumente noch Amati'ſche Reminiscenzen, von denen ſie ſich vor Ablauf eines weiteren Dezenniums nicht völlig befreien. Auf der Grenzſcheide des 17. und 18. Jahrhunderts ſodann erblicken wir Stradivari in voller Selbſtſtändigkeit. Seine Inſtrumente aus den Jahren 1700—1725 tragen den Stempel des eigenen Styles, jenes Styles eben, der ihn zum Meiſter aller Meiſter des Violinbaues machte. Die empfangenen Traditionen exiſtiren für ihn nur noch in ihrer Allgemeingiltigkeit; im beſonderen ſehen wir ihn durchgängig mit dem vollen Bewußtſein des frei ſchaffenden Genius verfahren. Die hervorſtechendſte prinzipielle Modifikation beſteht in der ſo eben ſchon angedeuteten flacheren Wölbung der Decken, die in dieſer mäßigen Erhebung kaum noch bei einem andern einflußreichen Meiſter des Violinbaues wieder vorkommt. Ihr iſt es hauptſächlich zuzuſchreiben, wenn der Ton ſeiner Geigen jene allgemein bewunderten Eigenſchaften der Fülle, des Glanzes und Gehaltes erhielt, welche Amati ſeinen Erzeugniſſen nur theilweiſe und auch nur in geringerem Grade zu geben vermochte.

Stradivari erſchöpfte ſeine Kunſt nach allen Beziehungen hin: er ſchuf das Ideal der Geige. Ihm ſtand ein ſicher treffender Blick für harmoniſche, man möchte ſagen maleriſche Verhältniſſe zu Gebote, und ſeine kunſtgeübte Hand, die nichts Unſchönes zu geſtalten vermochte, war ſeinem geläuterten Geſchmack unterthan. Sie gab dem Inſtrumente in ſeinen Hauptcontouren edle, ſchwunghafte Linien, deren fein empfundener arabeskenartiger Zug ſich auf alle Einzeltheile bis ins kleinſte Detail überträgt. Die Wölbungen und Biegungen ſind von ſchöner wellenförmiger Bewegung, die Ausladungen der Backen von ſchönſtem ebenmäßigen Verhältnis und der in ſeiner Totalität zu vollendeter Plaſtik durchgebildete Körper endigt mittelſt des Halſes in einer kräftigen, energiſch zuſammengezogenen, von gleichſam frei ſchwebenden Spiralen umfloſſenen Schnecke, deren elaſtiſcher Schwung an ſich ein Meiſterſtück der Bildhauerkunſt genannt werden darf. Beſchloſſen wird der Geſammteindruck endlich durch den Firnis, welcher alle Theile des Inſtrumentes mit Ausnahme des Halſes bedeckt. Dieſer Firnis, der trotz aller Bemühungen bis heute noch nicht wieder hergeſtellt worden iſt, dient einerſeits zum Schutz des Inſtru-

ments gegen Witterungseinflüſſe, andererſeits zur Hebung der äußeren Erſcheinung. Jeder der epochemachenden Meiſter des Violinbaues bewahrt auch in dieſer Hinſicht ſeine Eigenthümlichkeit. Nicolaus Amati hat einen klaren Lack von goldgelber, faſt blonder Farbe angewendet, Das Colorit des von Stradivari gebrauchten, mehr paſtoſen Firniſſes iſt dagegen tiefer und farbenſatter: es wechſelt zwiſchen tiefem, bernſteinartig funkelndem Roth und ſaftigem Kaſtanienbraun. Dabei iſt es zugleich von einem wachsartigen, mattglänzenden und doch wieder auch feurigen Luſtre, deſſen volle Durchſichtigkeit Textur und Spiegel des mit größter Sorgfalt ausgewählten Holzes in ein um ſo günſtigeres Licht ſtellt.

Die in jedem Betracht vollendete äußere Erſcheinung, welche Stradivari ſeinen Gebilden zu geben wußte, hätte ihm indes keineswegs allein ſchon jene hervorragende Stellung unter ſeinen Fachgenoſſen angewieſen, wenn ihm nicht zugleich in dem ausgebildetſten Tonſinne eine Eigenſchaft eingeboren geweſen wäre, ohne die ſeine Inſtrumente ihren eigentlichen Werth, den Hauptreiz der Klangſchönheit nämlich, entbehrt haben würden. Jeder wahre Künſtler trägt ein ſeiner Begabung und Werkthätigkeit entſprechendes Ideal in ſich, und unverrückt arbeitet er auf die Verwirklichung desſelben hin. Gleichwie der Maler mit ſeinem innern Auge Bilder ſieht, der Muſiker mit ſeinem innern Ohre Melodien und Harmonien vernimmt, alſo hört der Inſtrumentenmacher innerlich den elementaren Ton erklingen. Es iſt dies nicht irgend ein Ton, ſondern ein nach Charakter, Farbe und Gehalt beſtimmter Ton, mit einem Wort: ein Tonideal. Je ſtärker, je mächtiger nun dasſelbe in der Seele des geſtaltenden Künſtlers lebt, je reiner und ſchärfer es ausgeprägt iſt, deſto vollkommener wird auch, das techniſche Vermögen vorausgeſetzt, die Klangfähigkeit des von ihm gefertigten Inſtrumentes ſein. Und Stradivari iſt auch in dieſer weſentlichſten Beziehung, wenn nicht das unerreichte, ſo doch das unübertroffene Muſter. Seine Violinen ſind tonbeſeelte Kunſtorgane, die freilich noch der kundigen Hand des ausübenden Muſikers bedürfen, um ihre unvergleichlichen Reize entfalten zu können. Ihr Ton erfüllt die mannichfachſten Anforderungen der Klangſchönheit. Er iſt ſopranartig ſingend, metalliſch kraftvoll, glänzend, edel, und wiederum

auch einſchmeichelnd ſüß, ſanft und geſchmeidig. Sein Volumen iſt ungemein konzentrirt, und die ihm eigene intenſive Energie verleiht ihm eine bewundernswerthe Tragfähigkeit. Dabei gewährt die eigenthümlich ſchillernde Tonqualität dem Spieler die Möglichkeit verſchiedenartiger Farbengebung, welche trotz des ausgeſprochenſten Violincharakters an die menſchliche Stimme ſo wie an verſchiedene Blasinſtrumente, z. B. an die Flöte, Klarinette, Oboe und das Horn erinnert. Endlich iſt aber dem Klangweſen der Stradivari-Violinen noch ein, durch Worte nicht näher zu bezeichnender poetiſch verklärter Schmelz eigen, der in dieſer eigenartigen Ausprägung ſich nicht wieder bei andern Meiſtern des Geigenbaues geltend macht.

So ausſchließlich auch für den Hörer der Tongehalt eines Inſtrumentes in Betracht kommt, ſo iſt er doch keineswegs getrennt von der Formgebung desſelben zu denken. Man kann freilich nicht ſagen, daß eine Geige ſchön klingt, weil ſie ſchön ausſieht; ihre äußere Schönheit iſt etwas durchaus Relatives. Wohl aber iſt es erwieſen, daß die Konſtruktion, alſo die Form des Schallkörpers in inniger Wechſelwirkung zum Tongehalt desſelben ſteht. Je zweckmäßiger nun dieſe Konſtruktion iſt, je mehr die einzelnen Theile zu einander und zum Ganzen in Proportion ſich befinden, je harmoniſcher alſo die Durchbildung des Geigenkörpers iſt, deſto mehr muß auch der Tongehalt gewinnen. Dieſe Thatſache läßt ſich bei allen Meiſtern des Violinbaues beobachten, und bei Stradivari zeigt ſie ſich in höchſter Vollendung. Hieraus reſultirt mit Evidenz, daß ſeine Formgebung, welche von Kennern ſchön genannt wird, keine zufällige, ſondern eine nothwendige iſt.

Die zahlreichen Nachahmer des Meiſters haben nichts unverſucht gelaſſen, in ſeine Fußſtapfen zu treten. Man hat die Violinen Stradivari's nach allen Seiten hin aufs genaueſte analyſirt, unterſucht und ausgemeſſen; man hat geglaubt, auf wiſſenſchaftlichem Wege zu dem Geheimnis ſeines Verfahrens gelangen zu können, man hat endlich ſeine Inſtrumente täuſchend copirt, und trotz alledem nicht die gewünſchten Reſultate zu erreichen vermocht. Sehr natürlich, denn es fehlte die Hauptſache bei dieſem Beginnen, der ſchaffende Geiſt, welcher ſich in den Leiſtungen Stradivari's ſo glänzend manifeſtirt. Es

iſt den Menſchen hier ebenſo ergangen, wie in allen anderen Dingen, wo die ſklaviſch treue, aber ſeeliſch todte Nachahmung an die Stelle freier ſchöpferiſcher Thätigkeit tritt.

Die Gegenwart beſitzt noch eine beträchtliche Anzahl Stradivari'ſcher Inſtrumente, darunter auch Bratſchen und Celli; Fétis ſchätzt ihre Geſammtzahl auf mehr als 1000. Ein Theil derſelben iſt nebſt den Erzeugniſſen anderer italieniſcher Meiſter leider durch den Vandalismus unberufener Pfuſcherhände zu Grunde gerichtet worden. Es gab nämlich eine Zeit, da man in dem Wahn befangen war, die italieniſchen Inſtrumente ſeien zu ſtark im Holz, und könnten durch Beſeitigung dieſes vermeintlichen Übelſtandes nur gewinnen. So wurde ein nicht geringer Theil der vorhandenen Inſtrumentenbeſtände durch Ausſchaben oder, wie der Handwerksausdruck beſagt, durch „Ausſchachteln" des Reſonanzbodens und der Unterdecke geſchwächt und auf dieſe Weiſe gewiſſermaßen degenerirt, ein eben ſo beklagenswerther als unerſetzlicher Verluſt für die muſikaliſche Welt. Der Werth guter, unverdorbener Inſtrumente aus der italieniſchen Meiſterzeit iſt mit dadurch bei dem geſteigerten Bedürfnis der Gegenwart ungemein in die Höhe gegangen. Stradivari ſoll für ſeine Geigen mit 4 Louisd'or honorirt worden ſein. Zu Anfang dieſes Jahrhunderts koſteten ſie bereits 100 Louisd'or und gegenwärtig erhebt ſich der Preis für eine wohlerhaltene Violine dieſes Meiſters bis zu 300 Louisd'or und mehr. Nicht ſelten iſt hierbei die Liebhaberei entſcheidend, die bekanntlich in betreff von Kunſtgegenſtänden mitunter an Monomanie grenzt. Man weiß, daß es in der engliſchen Geldariſtokratie Perſönlichkeiten giebt, die lediglich des todten Beſitzes halber werthvolle oder auch ſeltene Kunſtſchätze käuflich erwerben, ohne einmal Anderen den Mitgenuß an denſelben zu gewähren. Es ſollen unter dieſen ſeltſamen Liebhabern auch einige exiſtiren, die, im Beſitz koſtbarer Stradivarigeigen, ſich dem anſpruchsloſen Vergnügen widmen, dieſelben nicht etwa zu ſpielen, ſondern gelegentlich nur zu beſehen. Thatſache iſt es jedenfalls, daß die Zahl der intakten noch vorhandenen italieniſchen Meiſterinſtrumente für die muſikaliſche Praxis, wenigſtens vor der Hand, auf bedauerliche Weiſe durch einen unfruchtbaren Privatbeſitz geſchmälert wird.

Was Stradivari nach 1725, alſo etwa von ſeinem 80. Lebensjahre ab noch geſchaffen hat, läßt mehr und mehr die Schwäche des Alters erkennen. Hauptſächlich von ſeinen beiden Söhnen Omobono († 1742) und Francesco († 1743), ſo wie von ſeinem Schüler Carlo Bergonzi bei der Arbeit unterſtützt, war er in dieſer Zeit zudem überwiegend auf dem Wege der Anleitung thätig. Dennoch entſagte er, wie wir geſehen haben, erſt ein Jahr vor ſeinem Tode völlig dem ſo lange mit vollſter künſtleriſcher Hingebung gepflegten Beruf.

Stradivari's ſchöpferiſcher Geiſt leuchtet noch einmal hell auf in den Gebilden ſeines beſten Schülers, des Cremoneſers Joſeph Anton Guarnerius, gewöhnlich Giuſeppe Guarneri genannt. Der Name desſelben geht wie der Name Amati durch mehrere Generationen. Als Stammvater wird Andreas Guarnerius, geb. in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts, genannt. Einer der erſten Schüler des Nicolaus Amati, fällt ſeine Thätigkeit zwiſchen die Jahre 1650—1695. Er hält ſich in ſeinen Arbeiten zur Hauptſache an die Überlieferungen ſeines Lehrers.

Als Sohn und Schüler des Andreas Guarnerius folgt dann ein Joſeph Guarnerius, 1680—1730, der ſich theils an Stradivari, theils an ſeinen Vetter, den ſchon genannten gleichnamigen und bei weitem bedeutenderen Giuſeppe Guarneri anlehnt. Ein zweiter Sohn des Andreas G., Namens Pietro, deſſen Produktionszeit von 1690—1725 angegeben wird, anſäſſig in Mantua, blieb trotz großen Fleißes gegen die Leiſtungen ſeines Bruders zurück.

Ferner erſcheint noch ein Enkel des Andreas Guarnerius, gleichfalls Pietro, 1725—1740, Sohn des Joſeph, auf dem Schauplatz der Familienthätigkeit, deſſen Inſtrumente denjenigen ſeines Vaters und Lehrers nahe kommen.

Endlich entſproß aus einer Seitenlinie der Guarneriſamilie das Haupt derſelben, der bereits wiederholt genannte Giuſeppe Guarneri, mit dem ſeltſamen Beinamen „del Gesù“, geb. den 8. Juni 1683, geſt. 1745. Sein Vater, Johann Baptiſt, war ein Bruder des Andreas Guarnerius.

Man beſitzt von dieſem Künſtler, den manche Kenner mit Stra-

divari gleichſtellen, Inſtrumente aus den Jahren 1725—1745. In der That kann ein Theil ſeiner Geigen mit den beſten gleichartigen Erzeugniſſen Stradivari's rivaliſiren. Ja, dieſen wird von den exkluſiven Verehrern Guarneri's die Superiorität zuerkannt. Dies iſt indes lediglich Geſchmacksſache. Genug, daß beide Männer in ihrer Sphäre Außerordentliches geleiſtet haben. Immerhin muß dem Lehrer ein Vorſprung vor dem Schüler, wenigſtens in einer Beziehung zuerkannt werden. Wie tüchtig und gediegen auch die beſten Violinen Guarneri's geſtaltet ſind, ihnen mangelt nicht ſelten die Vollendung der Arbeit. Das Tonvolumen der Guarnerigeigen iſt im Allgemeinen ſcheinbar breiter und namentlich für den Spieler frappanter als das der Stradivarigeigen. Doch fehlt ihm in der Regel das konzentriſch Zuſammenhaltende und Intenſive der letzteren. Auch hat er bei aller Nobleſſe nicht völlig den vergeiſtigten Charakter des Stradivaritones. Guarneri adoptirte die flache Wölbung ſeines Lehrers; in manchen minder wichtigen Beziehungen der Formgebung unterſcheidet er ſich aber von demſelben ſehr weſentlich, ſo namentlich im Zuſchnitte der f-Löcher, welche an die Brescianer Schule erinnern, und in den Windungen der bei Stradivari ungleich ſchöner und regelmäßiger gebildeten Schnecke. Über das Leben Guarneri's werden romanhafte Dinge erzählt, allein ſie ſind nicht verbürgt. So viel geht aber mit Sicherheit aus den durch mündliche Tradition auf uns gekommenen Berichten hervor, daß er ein unſtätes Leben voller Bedrängniſſe führte: er ſcheint eines jener halt- und charakterloſen Genies geweſen zu ſein, die, ihren Leidenſchaften ergeben, jeder glücklicheren Geſtaltung des Daſeins gewaltſam entgegenarbeiten. Man hat hierin die Erklärung für die oft nachläſſige, wenn auch im Allgemeinen von hoher Begabung zeugende Arbeit geſucht, durch welche eine Anzahl ſeiner Inſtrumente gekennzeichnet iſt. Eines der ſchönſten Exemplare, ehedem Paganini's Favoritgeige, die der epochemachende Virtuoſe ſcherzweiſe „ſeine Kanone“ nannte, befindet ſich infolge teſtamentariſcher Verfügung unter Schloß und Riegel in dem Palazzo municipale zu Genua. Auch ſie iſt, gleich manchen Stradivarigeigen, durch einen Akt perſönlicher Eitelkeit auf immer für die ausübende Kunſt des Violinſpiels verloren.

Mit Giuſeppe Guarneri ſchließt die Glanzepoche des italieniſchen Geigenbaues ab. Es folgt nun eine beträchtliche Zahl zum Theil ſehr geſchickter Männer, die als Nachahmer der vorhandenen Muſter thätig ſind, aber nur als Inſtrumentenmacher zweiten und dritten Ranges gelten. Die namhafteſten derſelben ſind: Paolo Albani, Schüler von Nicolaus Amati, lebte und wirkte von 1650—1680 in Palermo; Carlo Bergonzi (1712—1750), Stradivari's ſehr geſchätzter Schüler, der die Arbeiten ſeines Meiſters ſo getreu zu copiren verſtand, daß in manchen Fällen die Autorſchaft zweifelhaft bleibt; Aleſſandro Gagliano (1695—1730), angeblich Schüler Stradivari's; Paolo Grancino in Mailand (1665—1690), Schüler des Nicolaus Amati, nebſt ſeinen Söhnen Giov. Baptiſta und Giovanni Grancino; Lorenzo Guadagnini (1695—1742), neben Bergonzi der angeſehenſte Schüler Stradivari's; Joannes Baptiſta Guadagnini (1750—1785); Domenico Montagnana (1700—1750), gleichfalls Schüler Stradivari's; Francesco, Giacinto, Giovanni Baptiſta, Vincenzio und Pietro Giacomo Ruggeri; Santo Seraphin (1730—1745); Laurentius Storioni (1780—1804) und Carlo Giuſeppe Teſtori (1690—1710).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, alſo etwa ein Menſchenalter nach Stradivari's Tode, gewahren wir ein allmäliges Erlöſchen der Geigenbaukunſt in Italien. Die Ausläufer der Hauptſtämme ſterben nach und nach ab und kein junger Nachwuchs tritt an ihre Stelle. Und ſo völlig hört endlich in Italien jede derartige ausgezeichnete Thätigkeit auf, daß gegenwärtig dort kaum noch über die Mittelmäßigkeit ſich erhebende Arbeiter dieſes Berufs exiſtiren.

Die einzige Reminiscenz jener Glanzepoche des italieniſchen Geigenbaues, welche ſich heute noch geltend macht, iſt die römiſche und neapolitaniſche Darmſaitenfabrikation, deren qualitative Ergebniſſe immer den Vorzug vor allen andern derartigen Erzeugniſſen bewahrt haben. Es ſcheint, daß in dieſer Beziehung Klima und Material von beſtimmendem Einfluß ſind.

Die Thatſache, daß der Geigenbau von den Italienern zuerſt in hingebender Weiſe kultivirt wurde, und durch ſie alsbald ſeine vollſte

und reichſte Ausbildung erfuhr, ſteht offenbar mit einer Seite der eigenthümlichen Kunſtanlage dieſes Volkes in engſtem Zuſammenhang. Die reiche Stimmbegabung desſelben und die daraus folgende Feinfühligkeit betreffs des elementaren Wohlklanges bildeten eine Grundurſache dafür. Als zweites Bedingnis tritt dann der Sinn für einfache, plaſtiſche und leicht überſichtliche Verhältniſſe der Formgebung hinzu. Sehr charakteriſtiſch iſt es für den Kunſtgeiſt der Italiener, daß ſie an der, von den Deutſchen mit außerordentlichem Erfolg bewirkten Ausbildung und Vervollkommnung des Klaviers [1]) keinen hervorragenden Antheil nahmen. Die umſtändliche Mechanik dieſes Inſtrumentes, welche heute eine höchſt komplicirte und künſtliche iſt, erregte nicht weiter ihr Intereſſe, während die Vervollkommnung eines ſo einfachen Organismus, wie derjenige der Violine, ihre raſtloſe Thätigkeit beinahe zwei Jahrhunderte hindurch feſſelte. Daß dann unter den einzelnen Provinzen Italiens die Lombardei der Hauptſchauplatz dieſer Thätigkeit wurde, iſt ganz natürlich. Hier wirkte nämlich die geographiſche Lage beſtimmend ein. Das weitverzweigte Gebiet der Alpen, an deren Fuß ſich die fruchtbare, von einem ſeit alten Zeiten kunſt- und gewerbfleißigen Volksſtamme bewohnte Lombardei hinſtreckt, lieferte, wie ſchon früher bemerkt, jene treffliche Qualität des Tannenholzes, die für die Oberdecke (Reſonanzboden), den wichtigſten Theil der Violine, ein ſehr weſentliches Erforderniſ iſt.

Das Holz der Gebirgstanne erweiſt ſich jedoch keineswegs durchweg verwerthbar für den Inſtrumentenbau. Der Standort des Baumes, deſſen völlige Reife vorauszuſetzen iſt, kommt dabei vornehmlich in Frage. Gutes Reſonanzholz bedingt vor allem die Eigenſchaften möglichſter Dichtigkeit und Homogenität. Die Natur erzeugt ſie indeſſen vorzugsweiſe in den Regionen der Gebirgswelt, wo Klima und Jahreszeitenwechſel die meiſte Stabilität haben, wo Wachsthumsperiode und Vegetationsunterbrechung möglichſt regelmäßig und gleichförmig alterniren. Ein weiteres Erfordernis iſt dürrer, magerer Felsboden, damit der Wuchs mäßig langſam vor ſich geht. Eine fette, humus-

---

*) S. Oscar Paul's „Geſchichte des Klaviers". Leipzig bei Payne. 1868.

reiche Erdſchicht liefert ſchnell aufſchießendes, ſäftereiches und ſo zu ſagen ſchwammiges Material, welchem ſchlechterdings für den Inſtrumentenbau die nöthige Conſiſtenz fehlt.

Die richtige Auswahl des Holzes fordert von dem Inſtrumentenmacher eine gründliche Kennerſchaft, welche nur durch langjährige Erfahrung und feine Beobachtungsgabe erworben werden kann. In dieſer Hinſicht bekunden die italieniſchen Meiſter des Geigenbaues, wenigſtens diejenigen erſten Ranges, ihre Überlegenheit über die Spätergekommenen. Freilich waren ſie bei der Wahl ihres Materials weniger beſchränkt als die neuere und neueſte Zeit. Denn infolge der ſeit lange ſchon beſtehenden Maſſenfabrikation von Streichinſtrumenten aller Gattungen ſind die dazu geeigneten Holzvorräthe ſo erſchöpft, daß wahrhaft gutes Reſonanzholz jetzt zu den Seltenheiten gehört.

Man findet übrigens ſchon bei den Erzeugniſſen italieniſcher Meiſter zweiten und dritten Ranges aus dem 18. Jahrhundert häufig die Verwendung eines mittelmäßigen Deckenholzes. Dieſe Erſcheinung dürfte ſich indes mehr auf unzureichende Einſicht der betreffenden Produzenten als auf einen damaligen Mangel an brauchbarem Holze gründen. Jedenfalls iſt die Thatſache feſtſtehend, daß mit Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits die Kunſt des Violinbaues ſehr ſchnell in Verfall gerieth, ſei es nun, daß die Traditionen der Hauptſchulen durch Zufall bald verloren gingen, oder daß die Vertreter derſelben ihre Erfahrung und Kunſtfertigkeit nicht weiter vererbten.

Es wurde vorhin bemerkt, daß die Reſonanzdecke den wichtigſten Theil der Violine bilde. Hiermit ſoll keineswegs die Bedeutung der übrigen Violintheile, als Unterdecke, Zargen, Hals, Steg, Stimme und Balken, unterſchätzt werden. Die vier erſteren derſelben werden in der Regel von Ahornholz (nur ſelten haben die alten Meiſter ſtatt des Ahorn Birnbaumholz zu der Unterdecke verwendet), die beiden letzteren, gleich der Oberdecke, von Reſonanzholz gefertigt. Bei Fétis findet ſich die von Vuillaume herrührende Angabe, daß die Cremoneſer Meiſter ihr zum Geigenbau erforderliches Ahornholz aus Croatien, Dalmatien und ſogar aus der Türkei bezogen haben.

Unter den berühmteſten Inſtrumentenmachern des 17. Jahrhunderts glänzt auch ein deutſcher Name: Jacob Stainer, geb. 14. Juli 1621 im Dorfe Abſom bei Hall im Unterinnthale, geſt. 1683. Dieſer bildete ſich in der Metropole des Geigenbaues bei Nicolaus Amati. Seine Violinen wurden ehedem hoch geſchätzt[1]; in neuerer und neueſter Zeit ſind ſie jedoch durch die italieniſchen Inſtrumente erſten und zweiten Ranges mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt worden. Stainer's Arbeiten laſſen hinſichtlich ihrer äußeren Erſcheinung den Einfluß ſeines Lehrmeiſters nicht verkennen, obwohl in ihnen die Schönheitslinie, namentlich was die gar zu ſtarke Wölbung betrifft, etwas eingebüßt hat. Sie ſind aber ebenſo gediegen als ſauber ausgeführt. Der zwar nicht große, und etwas ſpitze, doch anmuthige Ton ſeiner Violinen erinnert gleichfalls an Amati; nur iſt ihm nicht völlig die ſympathiſche Nobleſſe ſeines Vorbildes eigen. 1669 wurde er vom öſterreichiſchen Kaiſer zum „Hofgeigenmacher" ernannt, was aber nicht verhinderte, daß er mit ſeiner Familie in die drückendſte Noth gerieth. Dazu kamen religiöſe Verfolgungen. So vom Schickſal heimgeſucht, ſtarb er im Wahnſinn.

Jacob Stainer ſtand als Künſtler bei ſeinen Lebzeiten in ungewöhnlichem Anſehn und nicht minder nach ſeinem Tode als Hauptbegründer der Tyroler-, mithin einer ſpecifiſch deutſchen Geigenbauſchule. Er hat viele Schüler und Nachahmer gefunden, von denen die erwähnenswertheſten Matthias Albani aus Botzen, geb. 1621, geſt. 1673, Egidius Klotz (1660—1675) und deſſen Sohn Matthias (1670—1720) aus Mittenwald ſind. Der letztere legte in ſeiner Vaterſtadt den Grund zu der dort betriebenen Geigen- oder richtiger geſagt Streichinſtrumentenfabrikation im Großen, und dieſe iſt heute

1) Wie ſehr dies noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Fall war, iſt aus Löhlein's Violinſchule (1774) zu erſehen. In derſelben wird S. 129 geſagt: Stainer habe „ſeinen Lehrmeiſter (Amati) übertroffen", und ſeinen (Stainer's) Geigen gebühre „zum Soloſpielen der Vorzug vor allen übrigen." Über Stradivari's Geigen bemerkt Löhlein dagegen, ſie hätten „plumpe Schnecken und Ecken, eine eigene Art F-Löcher" und ſeien „ſtark im Holtze". „Sie haben daher, ſo fährt L. fort, einen feſten durchdringenden, Hoboe-artigen, aber dabey dünnen Ton." Heute gilt von allen dieſen Behauptungen in Betreff der Geigen Stainer's und Stradivari's das gerade Gegentheil.

die Haupterwerbsquelle der Bewohner des bairiſchen, hart an der tyroler Grenze belegenen Gebirgsſtädtchens. Man hat dort das Prinzip der getheilten Arbeit eingeführt. Abgeſehen davon, daß einzelne Betheiligte ganze Inſtrumente für ſich fertigen, beſteht im Allgemeinen die Einrichtung, daß der Eine Oberdecken, der Andere Unterdecken, ein Dritter Zargen, ein Vierter Hälſe u. ſ. f., und zwar nicht bloß vorübergehend, ſondern Jahr aus Jahr ein, doch nur während der Wintermonate, macht. Dieſe einzelnen Theile werden in verſchiedenen Graden je nach Beſchaffenheit der Arbeit von den ſogenannten „Verlegern", angeſehenen Einwohnern des Orts, honorirt, die mit der Waare einen ausgedehnten, ſogar überſeeiſchen Handel treiben. Für die Zuſammenſtellung der einzelnen Theile zu einem Ganzen giebt es beſondere Arbeiter, desgleichen für Lackirung und Montirung der Inſtrumente. In Mittenwald ſind gegenwärtig zwei dergleichen „Verleger", die Handlungshäuſer Neuner und Hornſteiner, ſowie Baader und Comp. Dieſelben liefern ihren Arbeitern das zum Inſtrumentenbau erforderliche Holz, welches ſie in größeren Partien acquiriren und auf Maſſenlagern gleichzeitig zum Verkauf für auswärtige Inſtrumentenmacher vorräthig halten.

Neuerdings wird in Mittenwald ſehr über die beeinträchtigende Concurrenz geklagt, welche ſich auf die in den beiden ſächſiſchen Städten Klingenthal und Markneukirchen gleichfalls ſchwunghaft betriebene Inſtrumentenfabrikation gründet. Dieſe Ortſchaften liefern nämlich noch billigere Waare als Mittenwald, hauptſächlich wohl, weil ſie ein geringeres Material verwerthen. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß hier wie dort nur für die gewöhnlichen Bedürfniſſe des großen Publikums geſorgt wird. Man macht zwar in allen genannten Orten Inſtrumente verſchiedener Qualität, doch ſelbſt die beſte Sorte iſt für einen verhältnismäßig geringen Preis zu haben.

Wie bedeutend die Inſtrumenten- und Saitenfabrikation ſchon zu Ende des vorigen Jahrhunderts im ſächſiſchen Voigtlande betrieben wurde, zeigt ein Bericht in der Allgem. muſik. Ztg. vom Jahre 1800 (Nr. 1). Es finden ſich dort folgende Angaben: „In Neukirchen arbeiteten Jahr aus, Jahr ein 78 Meiſter (mit Geſellen und Lehrlingen) an Geigen, Bratſchen, Bäſſen ꝛc., und 26 Meiſter (mit Geſellen und

Lehrlingen) an Bögen, 30 an Darmſaiten. In Klingenthal arbeiteten 85 Meiſter (mit Geſellen und Lehrlingen) an Geigen. Neukirchen lieferte jährlich 30,000 Bund Saiten, 18,000 Geigen, 50 bis 60 Kontrabäſſe, 6000 Meſſinginſtrumente und 18,000 Violin- und Baßbögen. Doch giebt es Jahrgänge, in denen dieſe Ziffern (nach Maßgabe der Beſtellungen) um vieles überſtiegen werden. In Klingenthal und Umgegend beſchäftigt man ſich überwiegend mit dem Geigenbau. Das Minimum der dort jährlich gefertigten Violinen beträgt 36,000 Stück".

Jede größere deutſche Stadt beſaß übrigens, ſeitdem der Geigenbau ſich nach und nach verallgemeinerte, wenigſtens einen, wenn nicht einige mehr oder minder geſchickte Inſtrumentenmacher. Von denſelben ſeien hier nur genannt: Daniel Achatius Stadlmann († 27. Okt. 1744, 64 Jahre alt in Wien), Leopold Witthalm (zweite Hälfte des 18. Jahrh.) in Nürnberg; Simpertus Niggell in Füßen bei Hohenſchwangau; Anton Bachmann (geb. 1716, geſt. 1800) zu Berlin; Ulrich Eberle in Prag; Jauch in Dresden; Hunger in Leipzig; Schouger in Erfurt; Ernſt in Gotha; J. Carl Leeb († 1819, 27 Jahre alt in Wien), Franz Geiſenhof († 1821, 67 Jahre alt in Wien), und deſſen Schüler Joh. Bapt. Schweitzer († 1875, 77 Jahre alt in Peſt); Anton Fiſcher († 1879, 85 Jahre alt in Wien), Nikolaus Sawitzki († 1850, 58 Jahre alt), und der Schüler J. B. Schweitzer's Gabriel Lemböck.[1]) Mit letzterem, welcher am 16. Okt. 1813 zu Peſt geboren und ſeit 1840 in Wien etablirt iſt, kommen wir auf die deutſchen Streichinſtrumentenmacher der Gegenwart, unter denen Gabriel Lemböck eine hervorragende Stellung einnimmt. Seine Leiſtungen ſind insbeſondere in Öſterreich hochgeſchätzt, wie ſeine Ernennung zum k. k. Hof-Inſtrumentenmacher und mannichfache ihm im Vaterlande zutheil gewordenen Auszeichnungen beweiſen. Aber auch in den weiteſten Kreiſen des Auslandes genießt er eben ſo viel Ruf als Anſehn. So iſt er im Beſitz aller Weltausſtellungs-Medail-

1) Die Notizen über die Wiener Geigenmacher verdanke ich der Güte des Biographen Haydn's, Herrn C. F. Pohl in Wien.

len. Am 15. Februar 1879 feierte Lemböck das 50jährige Jubiläum als Inſtrumenten- und Geigenbauer.

Nächſt Lemböck wäre dem Alter nach Carl Adam Hörlein, geb. 1829 in Winkelhof in der Nähe von Würzburg, zu erwähnen. Hörlein war während der vierziger Jahre bei Joſeph Bauchel, ehedem Hofinſtrumentenmacher des Großherzogs von Toskana, in der Lehre. Dieſem für ſeine Zeit tüchtigen Manne verdankt er eine gute Grundlage. Weitere Ausbildung empfing Hörlein in Wien, wo er ſich drei Jahre lang aufhielt, und zunächſt beim Hofinſtrumentenmacher Anton Hoffmann, ſodann aber bei Gabriel Lemböck arbeitete. Im Jahre 1853 ließ er ſich in Kitzingen, und 1866 in Würzburg nieder, wo er noch gegenwärtig thätig iſt. Hörlein's Leiſtungen im Repariren alter, ſowie im Anfertigen neuer Inſtrumente werden von Kennern und Liebhabern ungemein geſchätzt. [1])

Sodann iſt Heinrich Siefert in Leipzig, geb. am 23. Jan. 1831 in Eiſenach, zu nennen. Das Leben dieſes Mannes bietet einen Beleg dafür, daß eine ſpecifiſche Begabung ſich früher oder ſpäter immer Bahn bricht. Von Hauſe aus zum Geſchäft ſeines Vaters beſtimmt, welcher Herrenkleidermacher war, vermochte er nicht, ſeine von Jugend auf im Stillen genährten muſikaliſchen Neigungen zu befriedigen. Gern wäre er Violinſpieler geworden. Allein erſt als er eine ſelbſtſtändige Stellung erlangt hatte, konnte er daran denken, derartige Wünſche zu berückſichtigen. Auf ſeinen Geſchäftsreiſen gelang es ihm, eine ſchöne Stradivarigeige zu erwerben. Sie regte ihn aber weniger zur Übung im Spiel an, als zur Verfolgung der Idee, ob es nicht möglich ſein möchte, ein ſolches Inſtrument nachzubilden, — ein kühner Gedanke für einen in keiner Weiſe dazu vorbereiteten Autodidakten. Indeſſen Siefert machte ſich mit der Zuverſicht des Gelingenmüſſens an die Arbeit, und obwohl es ihm an allen feineren, für die Ausführung ſeines Unternehmens nöthigen Werkzeugen fehlte, ſo brachte er doch ſchließlich eine Violine zuſtande,

1) Es iſt derſelbe Streichinſtrumentenmacher, welcher nach genauer Angabe Hermann Ritter's, Profeſſor an der Würzburger Muſikſchule, Violen von großem Format und ſonorem, voluminöſem Klang gefertigt hat. Siehe hierüber Ritter's Schrift: „Die Geſchichte der Viola alta und die Grundſätze ihres Baues."

welche gerechtes Staunen bei Künſtlern und Kunſtfreunden erregte. Nun gab ſich Siefert mit doppeltem Eifer dem Streichinſtrumentenbau hin, in welchem er, unterſtützt durch eine angeborene außerordentliche Handgeſchicklichkeit und durch ein glückliches muſikaliſches Gehör, nach Verlauf von einigen Jahren ſchon Aufſehen erregende Reſultate erzielte. Sein Name drang infolge deſſen bald in weitere Kreiſe. Concertmeiſter Ferd. David war bemüht, ein ſo ſchnell zu Anſehn gelangtes Talent nach Leipzig zu ziehen. Dies war im Jahre 1867. Doch erſt nachdem Siefert ſich 1872 ſeines ſeither noch mit Erfolg betriebenen Geſchäftes entledigt hatte, ſiedelte er im Frühjahr 1875 nach der ſächſiſchen Muſenſtadt über, um ſich ganz und ausſchließlich dem Geigenbau zu widmen, dem er mit großem Glück obliegt. Für ſeine neu gefertigten Violinen hat er Preiſe bis zu 900 und 1500 Mark erzielt, — ein für ſich ſelbſt ſprechendes Reſultat.

Zu den vorzüglichſten deutſchen Geigenmachern der Gegenwart gehört Auguſt Riechers, geb. am 8. März 1836 in Hannover. Er begann ſeine Laufbahn bei L. Bauſch in Leipzig, hielt ſich dann in mehreren anderen Städten zur weiteren Ausbildung auf, und ließ ſich 1862 in ſeiner Vaterſtadt nieder. Auf ſpeziellen Wunſch Joſeph Joachim's, der ſeit lange ſchon das Talent und die außergewöhnliche Leiſtungsfähigkeit Riechers', insbeſondere auch für die Wiederherſtellung alter werthvoller Inſtrumente ehrend anerkannt hat, verlegte er ſein Atelier im Herbſt 1871 nach Berlin. Riechers hat ſich gleich ſeinen Kollegen bei dem Bau ſeiner im Laufe der Zeit zahlreich gefertigten Inſtrumente — es ſind bereits an 1000 Violinen und über 200 Violoncelle aus ſeiner Werkſtatt hervorgegangen — die Muſter der altitalieniſchen Meiſter erſten Ranges zum Vorbild genommen. Die wichtigſte Eigenſchaft für einen Geigenmacher iſt, ganz abgeſehen von der erforderlichen techniſchen Meiſterſchaft, ein fein ausgebildeter Tonſinn. Er muß wiſſen, wie eine gute Violine zu klingen hat, und überdies die Fähigkeit beſitzen, den innerlich ſich vorzuſtellenden Ton dem Inſtrumente gleichſam zu imprägniren. Daß Riechers über dieſe Kunſt gebietet, beweiſen ſeine Arbeiten, deren Vortrefflichkeit durch glänzende Zeugniſſe Joachim's, Saraſate's, Miſka Hauſer's, Ole Bull's und anderer berühmter Geigenmeiſter beglaubigt worden iſt.

Guten Ruf als Violinbauer beſitzt ferner W. Lenk. Geboren 1840 in Schönbach bei Eger in Böhmen, bildete er ſich für ſein Fach zunächſt in Markneukirchen unter der Leitung Klühers, arbeitete dann fünf Jahre lang in Berlin, ſodann bei Ernſt Liebig in Breslau, und weiterhin in Wien, Peſt und München. Gegenwärtig iſt er in Frankfurt a. M. etablirt. Bei der 1881 ſtattgehabten allgemeinen deutſchen Patent- und Muſterſchutzausſtellung in dieſer Stadt wurde ihm die ſilberne Medaille für ſeine Leiſtungen zuerkannt.

Als ein ausgezeichneter Violinbauer der Gegenwart iſt endlich Friedrich Sütterlin, geb. 7. Mai 1846 zu Egisholz-Wollbach im badiſchen Oberland, zu nennen. Nach Beendigung der Schulzeit ſollte er auf Wunſch ſeines Vaters, eines wohlhabenden Ökonomen, das kaufmänniſche Geſchäft erlernen. Sütterlin fand indeſſen keinen Geſchmack an dieſer Berufsart, und wünſchte Geigenbauer zu werden. Schon im Alter von acht Jahren hatte er aus eigenem Antriebe Violinen von Cigarrenkiſtenholz gefertigt. Da dieſelben ihn aber in klanglicher Beziehung nicht befriedigten, verſuchte er es mit altem Tannenholz, welches begreiflicherweiſe ſchon beſſere Reſultate lieferte. Mit Hilfe dieſes Materials baute er ſich eine Violine, auf der er nach dem Gehör Melodien und dergleichen mehr ſpielte. Dadurch wurde immer ſtärker das Verlangen in ihm erweckt, ſich dem Streichinſtrumentenbau widmen zu dürfen. Da es aber in der Nähe ſeines Wohnortes keinen Violinfabrikanten gab, ſo ging er zunächſt bei einem Holzblasinſtrumentenmacher in Freiburg im Breisgau in die Lehre. Trotzdem Sütterlin ſich hier ganz anſtellig zeigte, fühlte er ſich auf die Dauer von dieſer Thätigkeit doch nicht angezogen. Bald fand er denn auch Gelegenheit, bei dem Geigenbauer Hartmann in Frankfurt am Main als Lehrling einzutreten. Nachdem er bei dieſem ein Jahr mit gutem Erfolg gearbeitet hatte, wurde er im Otto'ſchen Atelier zu Köln Gehilfe. Sein Principal war ſo zufrieden mit ihm, daß er ihn, als er bald darauf nach Petersburg überſiedelte, dorthin mitnahm.

Im Jahre 1871 wandte ſich Sütterlin nach Wien, um bei Gabriel Lemböck in Condition zu treten. Hier baute er im Verlauf der beiden folgenden Jahre nicht allein 25 neue Violinen, ſondern reparirte auch mit Glück eine große Anzahl werthvoller alter Inſtrumente·

Trotz aller dieſer Erfolge trat plötzlich die Verſuchung an ihn heran, ſich der Malerei zu widmen, welcher er ſchon in jugendlichen Jahren mit Geſchick obgelegen hatte. Ein von ihm in Ölfarben angefertigtes Portrait Adelina Patti's nämlich zeugte von ſo ausgeſprochener Darſtellungsgabe, daß die Wiener Akademie ſich bewogen fand, ihm zu ſeiner völligen Ausbildung als Maler eine Freiſtelle anzubieten. Nach reiflicher Überlegung entſchied ſich Sütterlin jedoch, nicht ohne harten Kampf, für die Geigenbaukunſt, und um eine eigene Werkſtätte zu begründen, ließ er ſich Anfangs 1874 in Straßburg im Elſaß nieder, wo er ſeither gewirkt und durch ſeine Leiſtungen ſich zu hohem Anſehn gebracht hat. Auf Auguſt Wilhelmj's Veranlaſſung, der ihn außerordentlich ſchätzt, hat er neuerdings ſeinen Wohnſitz nach Wiesbaden verlegt.

Außer den vorſtehend erwähnten deutſchen Bogeninſtrumentenmachern giebt es gegenwärtig noch einige andere beachtenswerthe Männer dieſes Faches, wie z. B. Neuner in Berlin und Hofinſtrumentenmacher Ramſtler in München. Sie alle beweiſen durch ihre Leiſtungen, daß der deutſche Geigenbau in den beiden letzten Decennien einen höchſt erfreulichen Aufſchwung genommen hat, und daß die nächſten Generationen hoffentlich keine Urſache haben werden, um einen, allerdings mit jedem Jahrzehnt wünſchenswerther erſcheinenden Zuwachs an guten, und ſelbſt ausgezeichneten neuen Violinen beſorgt zu ſein.

Frankreich wurde von Italien her etwa um dieſelbe Zeit, ja, wie es ſcheint, ſogar noch früher als Deutſchland in Betreff des Streichinſtrumentenbaues beeinflußt. Denn ſchon gegen 1566 hatte Andreas Amati Violinen, Violen und Bäſſe für den Hof Charles IX zu liefern. Trotz dieſer Vorbilder blieb aber die einheimiſche Fabrikation lange Zeit hindurch mittelmäßig. Wenn auch der Grund hiervon theilweiſe darin gelegen haben mag, daß ſich in Frankreich anfangs nicht die rechten Leute für dieſen Induſtriezweig fanden, ſo darf doch wohl als eine Haupturſache der geringen Ergebniſſe im 17. und 18. Jahrhundert jener engherzige Zunftzwang angeſehen werden, welcher zu jener Zeit dem franzöſiſchen oder, was damit gleichbedeutend war, dem pariſer Handwerkerthum auferlegt war. Die Korporation der pariſer Inſtrumentenmacher, welche aus vier Abtheilungen, nämlich

aus den Fabrikanten für Saiteninſtrumente, für Blasinſtrumente, für Orgeln und für Klaviere beſtand, hatte Statuten, welche fremdländiſchen Arbeitern den Zuzug aufs Äußerſte erſchwerten, wenn nicht ganz unmöglich machten. Damit war ein ſtagnirender Zuſtand gegeben, der nur durch die Einwirkung friſch herzukommender tüchtiger Kräfte hätte beſeitigt werden können. In einem falſch verſtandenen Patriotismus beſchränkten ſich die Franzoſen aber auf ſich ſelbſt. Mit Formenſinn begabt, ahmten ſie die Muſter des italieniſchen Geigenbaues äußerlich nach, ohne ihnen jedoch die Haupteigenſchaft eines ſchönen Tones geben zu können. Als derartige Verfertiger von Streichinſtrumenten werden namhaft gemacht: Pilet, Despous, Véron, Médard, Boquay, Pierray, Gavinies, der Vater des berühmten franzöſiſchen Geigers, Gueſſan, Saint Paul, Claude Boivin und Vuillaume von Mirécourt, der Vater des bekannten pariſer Geigenmachers.

Erſt mit dem Auftreten des Nicolas Lupot in Paris, zu Ende des 18. Jahrhunderts, begann die Streichinſtrumentenfabrikation Frankreichs ſich zu heben. Dieſer Mann war mit Verſtändnis in die Kunſt Stradivari's eingedrungen, deſſen Meiſterleiſtungen ſein Ideal wurden. Im Jahr 1758 zu Stuttgart geboren, wo ſein Vater, ein Franzoſe, als Violinbauer lebte, empfing er von dieſem die erſte Unterweiſung für ſeine ſpätere Berufsthätigkeit. Im Jahre 1767 wandte ſich der alte Lupot mit ſeinem Sohn wieder der Heimath zu und ließ ſich in Orléans nieder, von wo der letztere 1794 nach Paris ging, um ſich dort für immer ſeßhaft zu machen. Er ſtarb 1824. Seine Inſtrumente, an denen nur die, nicht vollkommen geglückte Lackirung zu wünſchen läßt, fanden in Frankreich bald nach ihrer Vollendung großen Beifall. Gegenwärtig werden ſie ihres ausgezeichneten Klanges halber aber auch im Auslande ſehr geſchätzt, und in folge deſſen mit um ſo höheren Preiſen bezahlt, als die ohnehin nicht in großer Zahl exiſtirenden Exemplare ſich mehrentheils in feſten Händen befinden.

Lupot's beſter Schüler, Charles François Gand, ſetzte die in der Lehre empfangenen Traditionen fort, und lieferte eine ziemlich bedeutende Anzahl guter Inſtrumente.

Ein anderer Zögling Lupot's iſt Sebaſt. Philippe Bernadel, geb. 1802 in Mirécourt, geſt. 1870. Nachdem er ſich in ſeinem

Heimathorte vorgebildet, kam er nach Paris und trat als Arbeiter bei Nicolas Lupot, ſodann aber bei dem obengenannten Gand ein. 1826 errichtete er eine eigene Werkſtatt, welche bis 1859 beſtand. Dann ging er mit ſeinen beiden Söhnen Ernſt Auguſt und Guſtav Adolph ein Compagniegeſchäft unter der Firma Bernadel et Fils ein. Dieſe Verbindung erfuhr nach dem Tode des alten Bernadel, welcher übrigens ſchon 1866 ſich ins Privatleben zurückgezogen hatte, dadurch eine Veränderung, daß die Söhne Bernadel ſich mit Eugen Gand zu der noch gegenwärtig in Paris beſtehenden Firma vereinigten.

Gleichzeitig mit Nicolas Lupot, und nach ihm, war eine nicht geringe Anzahl reſpektabler franzöſiſcher Geigenmacher thätig, von denen hier nur François Chanot hervorgehoben ſei. Geb. 1788 in Mirécourt, bildete er ſich urſprünglich zum Marine-Ingenieur aus. Akuſtiſche Verſuche, mit denen er ſich nebenbei beſchäftigte, gaben ihm Veranlaſſung, im Jahre 1817 eine Violine von abſonderlicher Beſchaffenheit zu konſtruiren. Die äußere Form derſelben war die ſchon im 15. Jahrhundert üblich geweſene guitarrenartige. Im Innern ſeines neu hergeſtellten Inſtrumentes hatte er die gänzlich vom Herkommen abweichende Einrichtung getroffen, daß der Balken, anſtatt unter der G-Saite hinlaufend, in der Mitte der Reſonanzdecke angebracht und der Stimmſtock nicht hinter, ſondern vor dem Steg placirt war. Auf dieſe ſo hergeſtellte Geige nahm Chanot ein Patent, welches ihm aber keine ſonderlichen Vortheile gewährt haben mag. Denn ſchon 1824 gab er, nachdem ſein Bruder Georg, ein ſeiner Kenner und geſchickter Reparateur alter Meiſterviolinen, 1819 als Gehilfe bei ihm eingetreten war, die Inſtrumentenfabrikation wieder auf, um zu ſeinem eigentlichen Berufe zurückzukehren. Er ſtarb 1828 als Ingenieur erſter Klaſſe in Rochefort.

Die bedeutendſte Erſcheinung unter den franzöſiſchen Geigenbauern des gegenwärtigen Jahrhunderts war unſtreitig J. B. Vuillaume, der Sproſſe einer Streichinſtrumentenmacherfamilie in Mirécourt, wo er am 7. Oktober 1798 geboren wurde, und auch ſeine erſte Ausbildung empfing. Als er 1818 nach Paris kam, wurde er zunächſt von François Chanot als Mitarbeiter für den Violinbau nach deſſen neu conſtruirtem Modell beſchäftigt. Indeſſen ſcheint ihn dieſe Thätig-

keit, vielleicht in richtiger Erkenntnis der Unzweckmäßigkeit des Chanot'schen Verfahrens, nicht befriedigt zu haben. Wenigstens wechselte er nach Verlauf von drei Jahren schon die Condition, und trat bei dem Orgelbauer Lété als Gehilfe ein, dessen Compagnon er von 1825—1828 wurde, von dem er sich dann aber trennte, um ein eigenes Geschäft zu begründen. In der ersten Zeit seiner selbstständigen Wirksamkeit fanden sich für seine Instrumente wenig Liebhaber, was ihn dazu veranlaßte, sein Glück dadurch zu versuchen, daß er die Geigen und Violoncelli der italienischen Meister nachahmte und diese Imitationen für echte Instrumente verkaufte. Diese wenig reelle Unternehmung gelang vollkommen. Er erzielte mit diesen Fabrikaten einen großen Absatz, vermöge dessen er den Grund zu seinem Reichthum legte. Später baute er hauptsächlich nach dem Vorbilde Stradivari's, ohne jedoch diese, in großer Anzahl gefertigten und nach allen Himmelsrichtungen versandten Erzeugnisse als Originale auszugeben. Seine Instrumente waren ehedem von jungen Geigern sehr begehrt und sind es zum Theil, namentlich in Frankreich, auch jetzt noch. Indessen werden sie, wie wohl die Mehrzahl aller neuen Streichinstrumente, sich in der Zukunft, was die Dauerhaftigkeit und Unveränderlichkeit des Tonwerthes angeht, erst noch zu bewähren haben. Denn viele um die Mitte dieses Jahrhunderts fabricirte Geigen und Violoncelle haben infolge der Anwendung künstlich ausgetrockneten Resonanzholzes nicht gehalten, was sie anfangs versprachen.

Vuillaume war ein außerordentlich intelligenter und geschickter Künstler seines Faches. Er verstand sich auf gewisse Finessen des Geigenbaues wie kein anderer seiner Zeitgenossen. Insbesondere hatte er es in der Zubereitung des Firnisses sehr weit gebracht. In dieser Beziehung gab es bei seinen Lebzeiten für ihn keinen Nebenbuhler, und da im Geigenhandel sehr häufig mehr Werth noch auf die äußere Erscheinung, als auf den Klang der Instrumente gelegt wird, so ist es begreiflich, daß seine Fabrikate den reichlichsten Absatz im Publikum fanden. Er starb hochbetagt in Paris am 19. März 1875.

Auch in den Niederlanden wurde der Streichinstrumentenbau zeitweilig schwunghaft betrieben. Vielleicht gab ein gewisser Palate, der sich nach italienischen Meistern gebildet hatte und anfangs des

17. Jahrhunderts in Lüttich arbeitete, den Anſtoß dazu. Ihm ſind anzureihen: Rottenbrouck und Snoeck zu Anfang des 18. Jahrhunderts, de Combles, angeblich ein Schüler Stradivari's und in Tournay gegen Mitte des 18. Jahrhunderts ſeßhaft, Bouſſu, um die Mitte desſelben Jahrhunderts zu Eterbeck — les Bruxelles, Peter Jacobs, zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts in Amſterdam, Peter Rombouts, ebendaſelbſt von 1720—1740, Jean Koeuppers (1755—1780) im Haag, und der Franzoſe Lefebre, welcher ſich Amati zum Vorbilde genommen hatte, 1720—1735 in Amſterdam.

Der Antheil, welchen die übrigen Kulturländer des weſtlichen Europa an der Entwickelung des Violinenbaues genommen haben, iſt ein zu vereinzelter und untergeordneter, um an dieſer Stelle Berückſichtigung zu finden.

Es hat im Laufe der Zeit nicht an neuerungsbefliſſenen Naturen gefehlt, die, unbefriedigt von den Meiſterleiſtungen des italieniſchen Geigenbaues, in Wort und That beſtrebt waren, eine neue Ära desſelben herbeizuführen. An der Spitze derſelben ſtehen zu Anfang dieſes Jahrhunderts die Franzoſen Savart und der ſchon genannte François Chanot, die die wunderlichſten Experimente anſtellten, um ihrem reformatoriſchen Drang Luft zu machen. Savart's mehr theoretiſch wiſſenſchaftliche Bemühungen ſind nicht ganz werthlos, obwohl ihre Reſultate keinen Einfluß auf die Praxis ausgeübt haben. Chanot dagegen, der beſtrebt war, durch Thaten zu wirken, hat nur Curioſa zu Wege gebracht, die kaum vorübergehend die Aufmerkſamkeit der muſikaliſchen Welt erregten. Andere machten für die Violine eine kreis- oder tellerförmige Struktur geltend, noch andere brachten Modelle in ungewöhnlichen Holzarten oder in verſchiedenen Metallen zum Vorſchein. Alle dieſe mannichfachen Verſuche haben nichts anderes dargethan, als die unübertreffliche Vollendung der italieniſchen Meiſterwerke. Man hat die Irrwege erkannt, auf denen man ſich eine Zeitlang befand, und jetzt beſcheidet man ſich in Ermangelung erneuerter ſelbſtſtändiger Produktion mit der möglichſt verſtändnißvollen Nachahmung des Beſten, was die Vergangenheit uns hinterlaſſen hat.

Die

Kunſt des Violinſpiels

im 17. und 18. Jahrhundert.

Italien, Deutſchland und Frankreich.

I. Italien.

Seit zwei Jahrhunderten herrscht die Violine mit unumschränkter Macht im Gebiete der Instrumentalmusik. Sie hat während dieses Zeitraumes in rascher Aufeinanderfolge die Führerschaft in der Orchester-, Kammer- und Concertmusik erobert und selbst das in der Gegenwart so sehr begünstigte Pianoforte vermochte ihre bevorzugte Stellung nicht zu erschüttern oder auch nur zu beeinträchtigen. Beide Instrumente stehen, ohne mit einander zu rivalisiren, vielmehr einander ergänzend da, denn ihre Leistungsfähigkeit ist eine beinahe entgegengesetzte. Wenn das tonarme aber praktische und überwiegend der Musikidee dienende Klavier den vollen Strom der Harmonien in allen Bewegungen und Nuancen erklingen lassen kann, so eignet sich dagegen die Violine, wie kein anderes Instrument, durch schmelzenden Gesang, sinnlich schönen, schwelgerisch üppigen und farbenreichen Tonreiz vorzugsweise zur kräftigen Vermittelung für den seelischen Ausdruck. Sie wirkt in erster Linie mehr auf pathologischem, das Klavier auf ideellem Wege. Diese Eigenartigkeit erklärt auch zum Theil, warum bereits nach den ersten Entwickelungsstadien des Klavierbaues das Wirken eines Bach, Händel und Anderer möglich wurde, während die Anfänge einer wahrhaft kunstgemäßen Behandlung des Violinspieles mit der höchsten Blüthezeit des Violinbaues zusammenfallen. Die Violinspieler bedurften eben jener sinnlich packenden Tonschönheit, die ihnen erst das reife Produkt des italienischen Geigenbaues gewährte. Schon Corelli bediente sich einer Stradivarigeige[1]),

1) S. C. F. Pohl's „Mozart und Haydn in London", Abtheil. 2, S. 84.

zugleich ein Beweis, daß dieſe Inſtrumente in Italien ſofort die vollſte Schätzung fanden, denn Corelli ſtarb (1713), als Stradivari in dem Zenith ſeines Wirkens ſtand.

Die Kunſt des Violinſpiels in Italien erſcheint wie das letzte Aufleuchten der geſammten Kunſtthätigkeit des hochgeprieſenen Mediciäiſchen Zeitalters, wie ein Fortklingen der in demſelben geborenen kirchlichen und weltlichen Vokalmuſik, insbeſondere aber der Geſangskunſt, die wir am Schluſſe des 17. Jahrhunderts bereits auf einer hohen Stufe der Ausbildung finden. Violinſpiel und Violincompoſition ſtehen thatſächlich mit allen Erſcheinungen der unmittelbar vorausgehenden tonkünſtleriſchen Thätigkeit in engſter Beziehung. Während Paleſtrina in Rom ſeine Miſſion, reformatoriſch eingreifend und neugeſtaltend, erfüllte, erſtand der Kunſt in Venedig Gabrieli. In Florenz bildeten ſich ſodann unter den Einwirkungen des klaſſiſchen Alterthums die Anfänge der Oper und Neapel wurde durch Cariſſimi vertreten. In immer ſtärkeren Fluß geräth nun die zu höherem Leben erweckte tonkünſtleriſche Stimmung, Meiſter reiht ſich an Meiſter, und unter den Augen Aleſſandro Scarlatti's und Lotti's beginnt zu Ende des 17. Jahrhunderts die Kunſt des Violinſpiels gleich einem flügge gewordenen Aar ihre Schwingen zu entfalten.

Gewöhnlich wird Corelli als Stammvater und Begründer des kunſtgemäßen Violinſpieles genannt, und dieſe Angabe iſt richtig, wenn man damit ſagen will, daß er der erſte epochemachende Meiſter desſelben geweſen ſei. Doch iſt hierbei zu berückſichtigen, daß er dieſe Kunſt nicht erſt geſchaffen, ſondern daß in ihm nur, wie die Geſchichte öfters zeigt, das concentrirte Reſultat einer vorangegangenen Entwickelungsphaſe entſcheidend zu Tage tritt.

Lange vor Corelli ſchon waren begabte und ſtrebſame Muſiker Oberitaliens bemüht, die Entwickelung des Violinſpieles zu fördern. In der Einleitung dieſer Blätter wurde bereits darauf hingewieſen, daß die Herſtellung der Violine in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfolgte, und daß dieſes Inſtrument erwieſenermaßen ſchon 1550 bei einer Feſtlichkeit in Rouen, nicht etwa vereinzelt, ſondern in mehrfacher Beſetzung zur Verwendung gekommen war. Die Anfänge des Violinſpiels müſſen hiernach gegen Mitte des 16. Jahr-

hunderts fallend gedacht werden. Natürlich war die Erlernung desſelben für diejenigen, welche ſich auf das Violaſpiel verſtanden, mit beſonderen Schwierigkeiten nicht verbunden; immerhin erforderte der Übergang von dem größeren zum kleineren Inſtrument einige Übung.

In Italien, dem Geburtslande der Geige, wurde das Violinſpiel vermuthlich etwas früher in Angriff genommen, als in Frankreich; eine urkundliche Nachricht liegt darüber bis jetzt noch nicht vor.[1]) Daß man Violinen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dort ſchon bei den üblichen Muſikaufführungen in der Kirche benutzte, geht aus einer Mittheilung Montaigne's[2]) hervor, nach welcher dieſelben während einer Meßfunktion in Verona neben der Orgel als Begleitungsinſtrumente gebraucht wurden.

Im 16. Jahrhundert war es noch nicht üblich, für die verſchiedenen Stimmen der Compoſitionen beſtimmte Inſtrumente vorzuſchreiben, deren Auswahl mithin den Dirigenten, oder auch den Muſicirenden ſelbſt, nach Maßgabe der vorhandenen Mittel überlaſſen blieb, wobei denn ohne Zweifel eine hergebrachte Praxis beſtimmend war. Giovanni Gabrieli iſt, ſo viel man weiß, der erſte Tonmeiſter, welcher in ſeinen Partituren, wenigſtens theilweiſe, genaue Angaben bezüglich der anzuwendenden Tonwerkzeuge machte. Durch ſeine hervorragende Stellung als Hauptrepräſentant der venezianiſchen Tonſchule wurde er hierin, wie in anderen Beziehungen, für die Componiſten der Folgezeit maßgebend.

Unter den von Gabrieli in ſeinen Werken ausdrücklich benannten Inſtrumenten figurirt mehrfach ſchon die Violine, welche von da ab neben dem Cornet, oder mit dieſem abwechſelnd, an der Spitze der Streichinſtrumente erſcheint. Bald indeſſen verdrängte ſie vollſtändig das genannte Blasinſtrument, um fortan die Alleinherrſchaft

1) Über das Geigenſpiel in Italien während der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ſo wie um die Mitte desſelben fehlen leider alle Nachrichten. Verdienſtlich wäre es daher, wenn ein Muſikkundiger dieſes Landes im Intereſſe der Muſikgeſchichte Nachforſchungen darüber anſtellen wollte, welche ſicherlich zu werthvollen Reſultaten führen würden.

2) Montaigne ſchreibt: „Verone, octobre 1580. Il y avait des orgues et des Violons qui accompagnoient les chanteurs à la messe“. (Vidal: „les Instruments à archet“.)

als Inſtrumental-Sopran in Enſembleſätzen anzutreten. Derartige Tonſtücke jener Zeit ſind die „Canzone“ und „Sonate“, mit denen der genannte Meiſter, im Anſchluß an ſeinen Lehrer und Onkel Andrea Gabrieli, welcher bereits „Sonaten“ zu fünf Stimmen geſetzt hatte, die erſten bedeutungsvollen Anfänge eines ſelbſtſtändigen Inſtrumentalſatzes von ſymphoniſchem Gepräge ſchuf.

In dieſen Tonſtücken, welche um die Mitte des 17. Jahrhunderts derart in einander aufgingen, daß nur noch die, urſprünglich im Gegenſatz zur Vokalmuſik einfach als „Spielſtück“ zu nehmende „Sonata“ fortbeſtand, hat Gabrieli die Rudimente der ſpäteren, im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts zu immer größerer Beſtimmtheit ausgeſtalteten Sonatenform hingeſtellt.[1])

Da die Violine in dem kunſthiſtoriſch ſo bedeutungsvollen Entwickelungsgange der „Sonata“ während des 17. Jahrhunderts für die Wiedergabe dieſer Compoſitionsgattung eine Hauptrolle ſpielt, ſo iſt es ſelbſtverſtändlich, daß die erſten Stadien der techniſchen Ausbildung des Geigenſpiels mit den allmäligen Fortſchritten der Inſtrumentalcompoſition zuſammenfallen. Zugleich wurde die Handhabung dieſes ſo wichtigen Tonwerkzeuges aber auch außerdem noch im Speciellen durch beſondere Violinſätze gefördert. Schon Giovanni Gabrieli ſchrieb eine Sonate eigens für drei Violinen.

Das von dem venezianiſchen Tonmeiſter gegebene Beiſpiel fand bald Nachahmer, die freilich nicht über eine gleiche ſchöpferiſche Kraft geboten. Dies macht ſich nicht allein an den, der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörenden Violincompoſitionen fühlbar, ſondern überhaupt an der geſammten, ihrem Gehalt nach größtentheils noch dürftigen inſtrumentalen Produktion des gedachten Zeitabſchnittes. Allein wie geringwerthig ſich auch immer die, in dieſe Kategorie fallenden Erzeugniſſe zur Hauptſache erweiſen, — ein Verdienſt iſt ihnen nicht abzuſprechen: ſie boten den Zeitgenoſſen ein mehr oder

1) In Betreff der „Sonate“ verweiſe ich auf meine Schriften „die Violine im 17. Jahrh. und die Anfänge der Inſtrumentalmuſik“, Bonn bei Cohen, ſo wie auf die „Geſchichte der Inſtrumentalmuſik im 16. Jahrh.“ (Berlin bei Guttentag), in welchen ſich eingehende Darlegungen über die hiſtoriſche Entwickelung dieſer Kunſtformen ſind.

minder ergiebiges Übungsmaterial dar, ganz abgeſehen davon, daß die formelle Struktur des Inſtrumentalſatzes dadurch, wenn auch Anfangs nur in beſcheidenem Maße, gefördert wurde.

Als früheſte nachweisbare Compoſition für eine Violine allein mit begleitendem Baß iſt ein von Biagio Marini[1]) herrührendes Tonſtück zu erwähnen. Dasſelbe befindet ſich in einem 1620 zu Venedig erſchienenen Sammelwerk dieſes Tonſetzers mit der Überſchrift: „Romanesca per Violino solo e Basso se piace“.[2]) Es iſt eine aus vier kürzeren Abſchnitten beſtehende Compoſition, von denen jeder zwei Theile hat. Die Violinſtimme bewegt ſich im Umfang der erſten Lage und in durchaus einfacher, nach keiner Seite hin ſich auszeichnender Geſtaltung. Allem Anſchein nach iſt dies Stück ſeiner Beſchaffenheit gemäß als eine Jugend- und zugleich wohl auch als eine Gelegenheitsarbeit zu betrachten. Auf letztere deutet die Dedication „Al Signor Gian Battista Magni Giovanetto di molto aspettatione nel Violino“ hin. Daß es ſich hier aber auch um eine Jugendarbeit Marini's handelt, beweiſen deſſen 1655, alſo 35 Jahre ſpäter veröffentlichten Violincompoſitionen, welche von weſentlich beſſerer Qualität ſind, als das ſo eben erwähnte Muſikſtück.

Von ähnlicher primitiver Bildweiſe iſt eine für Violine Solo geſetzte Toccata Paolo Quagliati's in deſſen 1623 zu Rom erſchienenem, aus zwei und dreiſtimmigen Geſängen beſtehenden Vokalwerk „la sfera armoniosa“. In dieſem Stück ſind vom Componiſten offenbar nur die nothwendigſten Tonfolgen notirt: er rechnete jedenfalls bei der Ausführung auf die zu jener Zeit übliche, in verſchiedenartigen Verzierungen und Läufern ſich ergehende Improviſation des Violinſpielers. Dieſe Vortragsmanier wurde Ornamentir- oder Colorirkunſt genannt. Wo die Verzierungen vom Componiſten vorge-

1) Nicht zu verwechſeln mit dem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auftretenden Geiger Carlo Antonio Marini aus Bergamo, welcher gegen Ende des genannten Säculums eine Reihe von Inſtrumentalcompoſitionen veröffentlichte.

2) In den Muſikbeilagen zu der von mir veröffentlichten Schrift „die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Inſtrumentalcompoſition“ habe ich die Romanesca Biagio Marini's nebſt einigen andern Tonſätzen desſelben vollſtändig mitgetheilt.

ſchrieben waren, wie z. B. in den als Muſter für die Muſikpraxis jener Zeit geltenden Toccaten Claudio Merula's, Andrea und Giovanni Gabrieli's, oder auch in den „Intonationen" der beiden letzteren Meiſter, kam ſelbſtverſtändlich das improviſatoriſche Moment nicht weiter in Frage.

Mehr Intereſſe als die beiden Violinſätze Marini's und Quagliati's gewähren die Geigencompoſitionen des Mantuaners Carlo Farina, und zwar ſchon deshalb, weil ſie bei weitem ausgeführtere, umfangreichere Tonſtücke mit der Bezeichnung „Sonata" enthalten.

Farina muß, wie aus deſſen Berufung nach Dresden an den churſächſiſchen Hof geſchloſſen werden darf, ein für ſeine Zeit ausgezeichneter Violiniſt geweſen ſein. Dort führte er ſich durch ſein erſtes, dem Churfürſten Johann Georg I gewidmetes Compoſitionswerk ein, welches unter folgendem Titel in der ſächſiſchen Hauptſtadt erſchien:

„Libro delle Pavane, Gagliarde, Brand: Mascherata, Aria Franzesa, Volte, Balletti, Sonate, Canzone à 2. 3. 4. Voci, con il Basso per Sonare, di Carlo Farina Mantovano, Sonatore di Violino dell' Serenissimo Elettore di Sassonia dedicato all' istessa Serenissima Altezza. Novamente composto & dato in luce. Dresdae apresso Wolfgango Seiffert. Anno 1626." [1])

---

1) Die in meiner Schrift: „Die Violine im 17. Jahrh." ꝛc. (Bonn bei Cohen) Seite 28 ausgeſprochene Vermuthung, daß das obige Werk Farina's verloren gegangen ſein möchte, hat ſich als nicht zutreffend erwieſen. In der Landesbibliothek zu Caſſel iſt neuerdings ein vollſtändiges Exemplar ſämmtlicher von Farina veröffentlichter Compoſitionen aufgefunden worden, während in Dresden, wo der italieniſche Künſtler lebte und wirkte, nur der „Cantus" von dem zweiten ſeiner 1627 erſchienenen Werke exiſtirt. Das Vorhandenſein von Farina's Werken in der Caſſeler Bibliothek erklärt ſich aus den nahen Beziehungen des churſächſiſchen zum landgräfl. heſſiſchen Hofe. In dem dritten von Farina herausgegebenen, und dem Landgrafen Georg II von Heſſen (Schwiegerſohn Joh. Georg's v. Sachſen) gewidmeten Werke befindet ſich eine Gagliarde à 4 voci mit folgender Überſchrift: „Questa Gagliarda e stata sonata & cantata in Ecco, sopra le nozze dell' Eccellentissimo Landgravia d'Hassia, quando fu rappresentata in musica la Comedia della Dafne (Oper v. Schütz) à Torga."

Dieſes Werk enthält ſechs Pavanen, ſechs Gagliarden, 1 Brando (franz. Bransle) zu 20 Theilen, eine Mascherata zu 20 Theilen, eine Aria franzesa und drei Volten. Sämmtliche Tonſätze ſind durchgehends vierſtimmig. Sodann folgen an dreiſtimmigen Stücken: zwei Balletti, drei Sonaten, und an zweiſtimmigen zwei Sonaten und eine Canzone. Die Sonaten ſind betitelt: „la Polaca“, „la Capriola“, „la Moretta“, „la Franzesina“ und „la Farina“. Die Canzone führt die Überſchrift „la Marina“.

Da die ſelten gewordenen Werke Farina's wichtige Bedeutung für die kunſtgemäßen Anfänge des Violinſpiels und der Violincompoſition haben, ſo mögen die Titel der, auf die ſo eben citirte Sammlung noch folgenden Bücher hier wörtlich angeführt werden. Es erſchien zunächſt:

„Ander Theil Newer Gagliarden, Couranten, Frantzöſiſche Arien, benebenſt einem kurtzweiligen Quodlibet, von allerhand ſeltzſamen Inventionen, dergleichen vorhin im Druck nie geſehen worden, Sampt etlichen Teutſchen Täntzen, alles auf Violen anmutig zugebrauchen. Mit Vier Stimmen. Beſtellet durch Carlo Farina von Mantua, Churf. Durchl. zu Sachſen beſtalten Violiſten. Dreßden, gedruckt in der Churf. S. Buchdruckerey durch Gimel Bergen. In Vorlegung des Authoris. Anno M. D. C. XXVII.“ 1627

Es ſind in dieſer Sammlung außer dem „kurtzweiligen Quodlibet“ enthalten: Vier Pavanen, acht Gagliarden, zwölf Correnten, zwei franzöſiſche Arien und drei Balletti allemanni. Dieſes Werk iſt der Churfürſtin Magdalena Sibylla, geb. Markgräfin zu Brandenburg gewidmet. Die Zueignungsſchrift trägt das Datum des erſten Januar 1627.

Demnächſt folgt: „Il terzo libro delle Pavane, Gagliarde, Brand:, Mascherata, Arie franzese, Volte, Corrente, Sinfonie à 3. 4. Voci, con il Basso per sonare, di Carlo Farina Mantovano etc. etc. In Dresda alle spese dell' istesso autore. Anno M. D. C. XXVII.“ Die Zueignung an den Landgrafen Georg von Heſſen iſt vom 25. März 1627 datirt.

Inhalt: Sechs Pavanen zu 4, acht Gagliarden zu 4, ein Brando zu 4, eine Mascherata zu 4, zwei franzöſiſche Arien zu 4,

drei Volten zu 4, ſechs Correnten zu 4 und ſechs Sinfonien zu 3 Stimmen.

Das folgende Werk iſt betitelt: „Il quarto libro delle Pavane, Gagliarde, Balletti, Volte, Passamezi, Sonate, Canzon: a 2. 3 & 4. voci, con il Basso per sonare di Carlo Farina etc. Novamente composto et dato in luce, dedicato all' Eccellentissimo & Reverendissimo Principe & Sig. Cardinal Ernest d'Harrach Arcivescovo di Praga etc. Anno 1628. In Dresda. Appresso Gio: Göckeritz, Musico dell' Serenissimo Elettore di Sassonia.“ Die Dedikationsſchrift iſt vom 1. März 1628.

Der Inhalt des 4. Buches beſteht aus vier Pavanen zu 4, vier Gagliarden zu 4, vier Balletten zu 4, drei Volten zu 4, zwei Paſſamezzi zu 3, zwei Balletten zu 3, zwei Sonaten zu 3 (betitelt la Greca und la Cingara), einer Sonate (detta la fiama) zu 2, und einem Canzon (la Bolognesa) zu 2 Stimmen.

Der Titel des letzten von Farina veröffentlichten Werkes heißt:

„Fünffter Theil Newer Paduanen, Gagliarden, Brand: Maſcharaden, Balletten, Sonaten. Mit 2. 3 und 4. Stimmen auff Violen anmutig zu gebrauchen. Geſtellet durch Carolo Farina von Mantua, Churf. Durchl. zu Sachſen beſtelten Violiſten vnd zugeſchrieben dem Wolgebornen Herrn, Herrn Johann Wilhelm, Freyherrn von Schwanberg etc. Gedruckt zu Dreßden in der Churf. S. Buchdruckerey durch Gimel Bergen, im 1628. Jahr.“

Die Dedikationsſchrift iſt datirt: „Dreßden den 20. Aprilis Anno 1628. Unterſchrieben iſt ſie: „Carolo Farina von Mantua, Churf. Sächß. Violista.“ [1])

1) Außer den Bezeichnungen „Violen“ und Violiſten“ wird hier noch der ungewöhnliche Ausdruck „Violista“ gebraucht, was zu der irrigen Meinung verleiten könnte, daß Farina am Dresdner Hofe als Violaſpieler angeſtellt war, während er demſelben doch als „Suonatore di Violino“ diente, wie auf dem Titel des erſten Werkes ausdrücklich angegeben iſt. Es wurde eben zu Anfang des 17. Jahrhunderts nicht ſo genau zwiſchen den Ausdrücken Violine und Viola unterſchieden, wie in ſpäterer Zeit. Giov. Gabrieli gebraucht gelegentlich in ſeinen Compoſitionen demgemäß das Wort Violine für Viola, und Giov. Battiſta Vitali nennt ſich auf einem ſeiner Werke „Sonatore di Violino da Brazzo.“

Inhalt: vier Pavanen zu 4, ſechs Gagliarden zu 4, ein Brando zu 4, eine Maſcherata zu 4, zwei Ballette zu 4, eine Sonate (detta la Semplisa) zu 3, und eine Sonate (detta la desperata) zu 2 Stimmen.

Unſern Antheil nehmen insbeſondere die in dieſen fünf Muſikſammlungen enthaltenen Sonatenſätze in Anſpruch.

Wir haben geſehen, daß Giov. Gabrieli in ſeinen als „Sonaten" bezeichneten Compoſitionen die formellen Grundlinien für höher ſtyliſirte Inſtrumentalgebilde zog. Carlo Farina ſcheint nun der erſte Tonſetzer geweſen zu ſein, welcher, im Anſchluß an die von dem venezianiſchen Meiſter gegebenen Vorbilder, ähnliche ſchöpferiſche Verſuche gemacht hat. Wenigſtens ſind bis jetzt keinerlei „Sonaten" zum Vorſchein gekommen, die der Zeitfolge nach zwiſchen denen Gabrieli's und Farina's einzureihen wären.

Farina hat bei ſeinen Sonatenſätzen wohlweislich von der durch Gabrieli eingeführten Vielſtimmigkeit der inſtrumentalen Compoſition abgeſehen: er war, wie ſich aus ſeinen Arbeiten leicht erkennen läßt, der polyphonen Schreibweiſe keineswegs in dem Maße gewachſen, um complicirtere Gebilde unternehmen zu können, und demgemäß geht er nicht über den vierſtimmigen Satz hinaus. Dagegen ſchließt er ſich dem von Gabrieli befolgten Prinzip der formellen Geſtaltung an. Dieſes Prinzip beſtand darin, eine gewiſſe Anzahl in keiner weſentlichen Beziehung zu einander ſtehender Sätze, von denen jeder einzelne ein beſtimmtes, imitatoriſch durchgeführtes Motiv enthält, unter gelegentlicher Einſchiebung von Zwiſchengliedern zu einem größeren ganzen Tonbau zu vereinigen.

Sodann hat Farina auch die durch Gabrieli von deſſen Canzonengeſtaltung auf die „Sonata" übertragene dreitheilige Anordnung adoptirt, und zwar derart, daß der mittlere, im Tripeltakt ſtehende Satz von zwei Stücken in gerader Taktart eingeſchloſſen wird. In der Regel iſt der erſte Satz der längere, ausgedehntere, der dritte dagegen der kürzere. Bei dieſem letzteren Stück, welches mehr wie ein kurzes Poſtludium wirkt, iſt es denn auch, einzelne Ausnahmen abgerechnet, weniger auf die Anwendung der ſo eben erläuterten formellen Bildweiſe abgeſehen.

Der Inſtrumentalſatz Farina's zeugt von einem leicht und bequem producirenden Talent. Zugleich offenbart derſelbe aber auch alle jene Mängel, welche den Arbeiten der meiſten Tonſetzer jener Periode anhaften. Häufig fehlt es dieſen noch in harmoniſch modulatoriſcher Beziehung an Beſtimmtheit und voller Klarheit, eine Erſcheinung, die mit dem damals herrſchenden Übergangsſtadium aus dem diatoniſchen in das chromatiſche Tonſyſtem zuſammenhängt. Alle Compoſitionen von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab bis zur Mitte des 17. laſſen dies mehr oder weniger, und keineswegs zu ihrem Vortheil erkennen.

Aber auch ſonſthin finden ſich bei Farina, und ebenſowohl bei den Inſtrumentalcomponiſten der nächſten Folgezeit, wie hier vorgreifend bemerkt ſei, theils Unbehilflichkeiten, theils Unſauberkeiten des Satzes an rhythmiſchen Stillſtänden, übeltönenden Fortſchreitungen und Zuſammenklängen, unſymmetriſchen Perioden, — Erſcheinungen, die ganz allmälig erſt im Verlaufe vieler Decennien überwunden wurden. Indeſſen haben trotz alledem dieſe Leiſtungen eine nicht zu verkennende wichtige Bedeutung. Sie bilden die nothwendigen Zwiſchenglieder in dem Entwickelungsgange der inſtrumentalen Kunſt, ohne welche dieſe nicht zu ihrer Vervollkommnung gelangt wäre.

Farina hat ſich, wie das Verzeichnis ſeiner Compoſitionen ergiebt, nach dem Vorgange G. Gabrieli's auch in der Inſtrumentalcanzone verſucht; doch wird aus dieſer die Bedeutung, welche er für die Violincompoſition und das Violinſpiel hat, nicht ſo anſchaulich wie aus ſeinen drei- und zweiſtimmigen „Sonaten". Die letzteren geben die deutlichſte Vorſtellung von Farina's Geigentechnik. Man erſieht aus ihnen, daß er einen bereits weit vorgeſchrittenen Standpunkt im Vergleich zu anderen gleichzeitigen, und ſelbſt ſpäteren Erzeugniſſen dieſer Gattung erreicht hatte. Mannichfaltig entwickelte und ſchnell bewegte Figuration, welche ſchon bis in die dritte Lage hinaufſteigt, und in einzelnen Fällen ſogar doppelgriffige Combinationen kennzeichnen die ungewöhnliche Gewandtheit des damals ohne Frage hervorragenden Geigenmeiſters. Dabei benutzt er, was erſt

nach ihm von andern Tonſetzern geſchieht, gelegentlich auch die G-Saite.[1])

Es iſt hier noch eine umfangreichere Arbeit Farina's, nämlich das Capriccio stravagante in Betracht zu ziehen, welches ſich in dem zweiten, zu Anfang des Jahres 1627 von ihm veröffentlichten Sammelwerke befindet.

Vorzugsweiſe erregt dieſes, auf dem Titel des betreffenden Werkes als „kurtzweiliges Quodlibet" bezeichnete Capriccio stravagante[2]) unſere Aufmerkſamkeit dadurch, daß in ihm der erſte allerdings ziemlich grotesk ausfallende Verſuch gemacht wird, das vielſeitige Ausdrucksvermögen der Violine zur Geltung zu bringen. Von dem Drang nach charakteriſtiſcher Tonſprache geleitet, verlor ſich Farina dabei in eine grob materialiſtiſche Richtung, was ihm indeſſen um ſo weniger zum Vorwurf gemacht werden kann, als ſeine Zeit noch nicht für den Ausdruck jener tondichteriſchen Stimmungen reif war, welche in den inſtrumentalen Werken unſerer Kunſtheroen ſo wunderbar ſchöne Blüthen getrieben haben. Man ſteckte eben noch viel zu ſehr in den Mühen und Sorgen um die techniſch formale Muſikgeſtaltung, um ſchon mit künſtleriſch durchgebildetem Sinn die mannichfachen Regungen und Aufwallungen des Gemüths- und Seelenlebens in Tönen, ohne Zuhilfenahme des dichteriſchen Wortes, wiederſpiegeln zu können.

Das Streben nach Tonmalerei war in jener Zeit keineswegs durchaus neu. Bereits in einem dem 16. Jahrhundert angehörenden

---

1) In meiner wiederholt citirten Schrift: „Die Violine im 17. Jahrh. u. d. Anfänge der Inſtrumentalcompoſition" habe ich S. 36 geſagt, daß die Benutzung der G-Saite zuerſt in Tarquino Merula's Compoſitionen erfolgt ſei, welche einige Jahre ſpäter im Druck erſchienen, als die damals mir noch nicht zugänglich geweſenen Farina'ſchen.

2) Dieſes Muſikſtück habe ich bereits in der erſten Auflage meines Buches, ſo weit es die damals allein mir zugänglich geweſene erſte Stimme (Cantus) geſtattete, eingehend beſprochen. Gegenwärtig bin ich, nachdem ich die in der Caſſeler Bibliothek vollſtändig vorhandene Ausgabe von Farina's Werken benutzen konnte, in der Lage, ein abſchließendes Urtheil über das Capriccio stravagante fällen zu dürfen.

Werk wird der abſonderliche Verſuch gemacht, ein Schlachtengemälde auf der Laute geben zu wollen. Nicht zu verwundern iſt es daher, wenn Farina es unternahm, mittelſt der weit ausdrucksfähigeren Geige allerhand „feltzſame Inventionen“ darzuſtellen, d. h. Thierlaute und verſchiedene Inſtrumente nachzuahmen.

Man könnte ſich verſucht fühlen, das kurzweilige Quodlibet Farina's für einen burlesken Faſchingſchwang zu halten, wenn aus den am Schluſſe dieſes Stückes gegebenen Erläuterungen[1]) nicht zu erſehen wäre, mit welchem Ernſt und mit welcher Wichtigkeit der Verfaſſer ſeinen Gegenſtand behandelt. So ſagt er u. A.: „das Katzengeſchrey anlanget wird folgender geſtalt gemacht, daß man mit einem Finger manchen Ton, da die Noten ſtehen, mehlichen vnterwartz zu ſich zeuhet, da aber die Semifusen geſchrieben ſein, muß man mit dem Bogen bald vor, bald hinter den Steack (Steg) vffs ärgſte und geſchwindeſte als man kan fahren, auff die weiſe wie die Katzen letzlichen, nach dem ſie ſich gebiſſen vnd jetzo außreiſſen, zu thun pflegen.“

Andere Fingerzeige giebt der Autor für die Ausführung des Lagenwechſels, der Doppelgriffe, des Tremolo, ſowie für die Imitation des Flautino (die Flöten ſtill, ſtille), des „Fifferino della Soldatesca“ (Soldatenpfeifchen), des „Hundegebells“ und der „Chitarra spagnuola“ (Spaniſche Cither), — ein Beweis, daß dieſe Art, die Violine zu benutzen, neu war.

An weiteren Kurioſitäten enthält das kurzweilige Quodlibet die Nachahmung des „Pifferino“ (klein Schalmeygen), der „Pauken oder Soldatentrommel“ (il tamburo), der „Heerpauken“ (gnachere), der „Trommeten“ (la trombetta), des „Clarino“ (Clarin), der „Lyra“ (Leyer), der „Lira variata“ (die Leyer vff ein ander Art), des „Tremulant“ (il tremulo), ſowie des Hahnengeſchreis (gallo) und des Hennengegackers (gallina).

Alle dieſe in muſikaliſcher Hinſicht völlig werthloſen Kunſtſtücke ergeben eine große Mannichfaltigkeit an Spielmanieren im Umfange der drei erſten Lagen, welche Zeugniß von einer ſchon weit entwickel-

1) Dieſe Erläuterungen ſind nur in dem auf der Dresdner Bibliothek befindlichen „Canto“ des fraglichen Werkes zu finden. In dem vollſtändigen Caſſeler Exemplar fehlen ſie merkwürdigerweiſe.

ten Finger- und Bogenfertigkeit ablegen. Auffallend ist es, daß im Verlauf des langen Stückes nicht ein einziges Mal vom Triller Gebrauch gemacht wird, der übrigens auch in den Sonaten Farina's nur ganz vereinzelt, in Zweiunddreißigstel Noten ausgeschrieben, vorkommt, während er in den früher erschienenen Toccaten etc. von Claudio Merulo und den beiden Gabrieli's vielfach benutzt ist.

Werfen wir schließlich noch einen Gesammtblick auf die musikalische Gestaltung des Capriccio stravagante. Dasselbe besteht aus einer großen Zahl kleiner, mosaik- oder vielmehr potpourriartig aneinander gefügter Tonsätze, die, wie schon aus dem vorstehend Gesagten entnommen werden kann, von verschiedenartigstem, mannichfaltigstem Gepräge sind. Der bunte, völlig zusammenhangslose Eindruck des Ganzen wird noch durch einige hier und da eingeschobene Zwischensätze im langsamen (Adagio) und geschwinden (Presto) Tempo wesentlich verstärkt. Der Satz ist durchgehends vierstimmig. Indessen erweisen sich die drei unteren Stimmen, wenn sie an einzelnen Stellen auch imitatorisch gehalten sind, im Allgemeinen als einfach begleitende, harmoniebestimmende. Die Violinpartie, welcher die erste bevorzugte Stimme zufällt, bekommt dadurch etwas Obligates, Solistisches, wie denn auch in einigen Partien der Composition sich eine entschieden virtuose Tendenz hervordrängt. Überdies ist die klangliche Gesammtwirkung nicht allein mehrentheils ziemlich dürftig, sondern stellenweise, wie z. B. bei der sehr naturalistisch gehaltenen Nachahmung des Katzengeschreies, auch geradezu abstoßend. Kann solchergestalt das kurzweilige Quodlibet seiner Totalität nach nur als ein Musikstück von untergeordneter Bedeutung bezeichnet werden, so ist doch nicht zu verkennen, daß Farina sich in ihm um die Förderung der Geigentechnik in nicht geringem Maße verdient gemacht hat, weshalb denn eine nähere Beleuchtung desselben dem Zweck dieser Blätter angemessen erschien.

Nächst Farina ist der Brescianer Violinist und Componist Giambattista[1]) Fontana zu erwähnen, welcher 1630 während der in Italien herrschenden Pestepidemie starb. Er gehörte, wie uns

1) Abkürzung von Giovanni Battista.

von Giov. Battiſta Reghino, dem Herausgeber der Fontana'ſchen Sonaten, in der dazu verfaßten Vorrede erzählt wird, zu den „ausgezeichnetſten Violinvirtuoſen" ſeiner Zeit, und wurde als ſolcher nicht nur in ſeiner Vaterſtadt, ſondern auch in Venedig, Rom und Padua gefeiert. In letzterer Stadt ſtarb er.

Von den 1641 durch Reghino veröffentlichten, aber mindeſtens ſchon im dritten Decennium des 17. Jahrhunderts entſtandenen Sonaten Fontana's ſind ſechs ausdrücklich für eine Violine und Baß beſtimmt. Die übrigen vertheilen ſich auf Tonſätze zu einer und zwei Violinen mit und ohne Fagottbegleitung, ausgenommen eine Sonate, welche für drei Violinen geſetzt iſt. Der in dieſen Muſikſtücken eingenommene Standpunkt iſt ſowohl in Betreff der formellen Anordnung, ſowie bezüglich des Aufgebotes an Mitteln im Weſentlichen derſelbe wie bei Farina. Und auch die Geigenbehandlung beider Männer bewegt ſich ziemlich innerhalb derſelben Grenzen. Allein Farina's Schreibweiſe darf, theilweiſe wenigſtens, den Vorzug größerer Gewandtheit nicht nur in rein muſikaliſchem Betracht, ſondern auch in Anſehung der ſchon complicirteren Violintechnik beanſpruchen. Indeſſen hatte Fontana als Geiger, nach Reghino's Zeugniß zu urtheilen, jedenfalls ungewöhnliche Bedeutung für die Mitlebenden.

Mehr muſikaliſchen Werth, als die Arbeiten Farina's und Fontana's, haben die Inſtrumentalcompoſitionen Giovanni Battiſta Buonamente's. Gerber führt ſeinen Namen an, verweiſt aber bei demſelben auf den Artikel Bonometti, in welchem er berichtet: „ein Componiſt, aus Bergamo gebürtig, blühete zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Wien in des Erzherzogs Ferdinand von Öſterreich Dienſten. Das erſte Werk, wodurch er ſich bekannt machte, beſtand in einer großen Sammlung Motetten über lateiniſche Pſalmen und Gebete von den vorzüglichſten Meiſtern ſeiner Zeit, welche er mit folgendem, für ſeinen Herrn ſchmeichelhaften Titel drucken ließ: Parnassus musicus Ferdinandaeus, in quo Musici nobilissimi, qua suavitate, qua arte prorsus admirabili et divina ludunt, 1, 2, 3, 4, 5 vocum etc. Venedig 1615. . . . . Hierauf gab er 1623 zu Wien noch ein Werk Violintrio's heraus, welches Gagliarden und Correnten für 2 Violinen und Baß enthält. Auf dieſem

wird er aber Buonamente genannt. Schon Ammerbach hat 1571 in ſeiner Orgeltabulatur Stücke von deſſen Compoſition eingerückt.[1])"

Wenn der in dem letzten Satz des Gerber'ſchen Berichtes gemachte Hinweis auf Ammerbach korrekt iſt, ſo dürfte es ſich hier wohl um zwei verſchiedene Tonſetzer handeln. Denn es exiſtirt ein Druckwerk Buonamente'ſcher Compoſitionen mit der Dedikationsſchrift des Autors vom 1. Juni 1636. Angenommen, Buonamente ſei zwanzig Jahre alt geweſen, als Ammerbach ſeine Orgeltabulatur 1571 veröffentlichte, ſo würde der italieniſche Meiſter in ſeinem 85. Lebensjahre noch ein größeres Opus veröffentlicht haben, was nicht unmöglich, aber auch eben nicht ſehr wahrſcheinlich iſt, zumal Buonamente ſich auf dem Titel des fraglichen Werkes von 1636 als Kapellmeiſter beim hl. Convent des S. Francesco in Aſſiſi bezeichnet, ſo daß er damals alſo dem Anſchein nach noch in Aktivität war. Die Erwägung dieſer Momente ſpricht keineswegs zu Gunſten der Annahme, daß jener, angeblich in Ammerbach's Tabulaturbuch figurirende Buonamente oder Bonametti identiſch mit dem Kapellmeiſter in Aſſiſi iſt.

Wie dem nun auch ſei, — unſer Intereſſe nimmt hier allein der Verfaſſer des Sammelwerkes von 1636 wegen der darin befindlichen Violincompoſitionen in Anſpruch. Der Titel desſelben lautet vollſtändig: „Sonate et Canzoni a due, tre, quattro, cinque et a sei voci, del Cavalier Gio: Battista Buonamente, Maestro di Capella nel Sacro Convento di S. Francesco d'Assisi, libro sesto, nuovamente dato in luce, con il suo Basso continuo, dedicate al molto Illustre Signor, & Patron mio osservandissimo il Signor Antonio Goretti, con Privilegio. In Venetia, appresso Alessandro Vincenti MDCXXXVI.“[2]).

Der Inhalt beſteht in 5 Sonaten zu 2, 3 Canzonen zu 2 und 3 Sonaten zu 3 Stimmen (hiervon 1 Sonate für 2 Violinen und Basso da brazzo ò fagotto und 2 Sonaten zu 3 Violinen); ferner

1) Fétis hat dieſen Bericht mit Hinweglaſſung des letzten Satzes in ſeiner Biographie universelle des musiciens reproducirt.

2) Dieſes Werk, welches in keinem der vorhandenen Muſiklexica verzeichnet iſt, befindet ſich in der Landesbibliothek zu Caſſel.

in 1 Sonate für 4 Violinen, 1 Canzon für 4 Violinen, 1 Sonate für 2 Violinen und 2 Bäſſe, 1 Canzon für 4 Viole da brazzo, und 3 Canzonen zu 4, 1 Canzon zu 5, und 1 Sonate zu 5 Stimmen ohne Beſtimmung der Inſtrumente. Endlich enthält die Sammlung noch eine Sonate für 2 Violinen oder Cornette und 4 Tromboni oder Viole da Brazzo, ſo wie 1 Canzon für 2 Violinen und 4 Tromboni.

Bei Buonamente kehrt zuerſt die von G. Gabrieli gepflegte Vielſtimmigkeit des Inſtrumentalſatzes wieder. Geht er auch nicht über den ſechsſtimmigen Satz hinaus, ſo tragen doch ſeine Arbeiten theilweiſe das bei Gabrieli hervortretende ſymphoniſche Gepräge. Ganz unverkennbar hat Buonamente ſich die inſtrumentalen Schöpfungen des venezianiſchen Meiſters, wenn er nicht gar ein Schüler desſelben war, zum Muſter genommen. Dies geht unzweideutig aus der Anlage und Durchführung ſeiner Tonſätze, ſowie aus Wahl und Zuſammenſtellung der Inſtrumente hervor, durch welche das Klangcolorit beſtimmt wird. Jedenfalls war Buonamente für den damaligen Standpunkt der Inſtrumentalcompoſition eine hervorragende Erſcheinung: er zeichnet ſich vor den zeitgenöſſiſchen Componiſten insbeſondere durch größere Klarheit der Struktur und der harmoniſch modulatoriſchen Folge, durch mehrentheils ſymmetriſchen Periodenbau, ſo wie durch eine, wenigſtens theilweiſe befriedigende Geſammtwirkung ſeiner Erzeugniſſe aus.

Im Übrigen nimmt er ſich, gleich ſeinen Vordermännern, das mehrgliedrige, oben erläuterte Geſtaltungsprinzip des Gabrieliſchen Sonatenſatzes zur Richtſchnur, wenn auch nicht mehr mit voller Strenge. Auch wird der Bau der einzelnen, zu einem Ganzen vereinigten, bei ihm ſchon miteinander contraſtirenden Glieder theilweiſe ausgeführter, langathmiger. Es finden ſich unter Buonamente's Sonaten ein- und dreiſätzige. Dieſe letzteren ſind wie bei Farina und Fontana angeordnet, ſo daß das erſte und dritte im geraden Takt ſtehende Stück durch einen im Tripeltakt ſtehenden Satz getrennt iſt.

Die in dem Sammelwerk Buonamente'ſcher Compoſitionen vom Jahr 1636 befindlichen Sonaten für 3 und 4 Violinen ſind unverkennbar Nachbildungen der uns überkommenen und ſchon erwähn-

ten Gabrieliſchen „Sonata con tre violini“, nur mit dem Unterſchied, daß Buonamente die Spieltechnik bis in die dritte Lage ausdehnt. Nehmen ſie nach dieſer Seite hin nun auch keinen neuen Standpunkt im Vergleich zu Farina ein, ſo bezeichnen ſie doch in muſikaliſcher Hinſicht einen erfreulichen Fortſchritt.

Bezüglich der Geigentechnik thut nun aber wiederum Tarquinio Merula einen bemerkenswerthen Schritt vorwärts. So namentlich in ſeinen, im vierten Decennium des 17. Jahrhunderts veröffentlichten Inſtrumentalcompoſitionen, welche ſtellenweiſe einen ſchnelleren und complicirteren Lagenwechſel fordern. Insbeſondere ſind die für jene Zeit neu erſcheinenden Oktavengänge aus der dritten in die erſte Poſition hervorzuheben. Sie kommen in dem Canzon „la Cancelliera“ vor und zeigen, daß der urſprünglich dem Vokalſatz nachgebildete Canzonencharakter ſich ſeit Gabrieli weſentlich umgewandelt und ein mehr inſtrumentales Gepräge gewonnen hatte, gleichwie die Geſammtgeſtaltung dieſer Compoſitionsgattung im formellen Betracht ſchon merklich den Ductus der überkommenen „Sonate“ annimmt. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts zeigt ſich dieſer Prozeß ganz vollzogen. Die Canzone wird von da ab in den Hintergrund gedrängt und die „Sonata“ gelangt zur alleinigen Herrſchaft. In einzelnen Fällen ſind die Inſtrumentalſätze als „Sonate ôver Canzoni“ bezeichnet, woraus hervorgeht, daß beide Ausdrücke für ein und dieſelbe Sache, alſo ohne prinzipielle Unterſcheidung gebraucht werden. So iſt es bei den Violincompoſitionen Uccellini's vom Jahre 1649, welche folgenden Titel haben:

„Sonate ôver Canzoni da farsi à Violino solo e Basso continuo, opera quinta di D. Marco Uccellini. Capo di Musica del Serenissimo Signore Duca di Modena. In Venetia appresso Alessandro Vincenti. 1649.[1])

Dieſes Werk enthält 13 Sonaten für Violine und Baß, ſo wie ein Stück mit der Überſchrift: „Trombetta sordina per sonare con un Violino solo.“

Kann man Uccellini's Violinſonaten auch keinen künſtleriſchen

1) Befindlich in der Landesbibl. zu Caſſel.

Werth beimeſſen, ſo ſind ſie doch von poſitiver Bedeutung durch die weit vorgeſchrittene inſtrumentale Technik, welche ſich in ihnen offenbart. Denn der Spielumfang der Geige iſt in denſelben bereits bis zur ſechſten Lage hinaufgeführt.[1]) Uccellini muß ein Violiniſt von ganz ungewöhnlicher Begabung geweſen ſein. Er bewegt ſich in verſchiedenartigen Spielmanieren mit großer Freiheit im Umfang von drei vollen Oktaven. Daß er aber nicht allein über eine große Fingergeläufigkeit, ſondern auch über eine gewandte, in mannichfachen Stricharten ſich ergehende Bogentechnik gebot, geht aus ſeinen „Sinfonie boscarecie“ hervor.[2])

Die bisher als Belege für die Entwickelung des Violinſpieles und der Violincompoſition herangezogenen und betrachteten Kunſterzeugniſſe der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts nehmen unſere Aufmerkſamkeit noch in beſonderem Sinne in Anſpruch. Es wurde ſo eben bemerkt, daß die anfangs getrennten Arten der Inſtrumentalcanzone und der „Sonata“ allmälig in einander aufgegangen waren, woraus ſich ein Kunſtprodukt ergab, welches bereits die äußere, obwohl nicht ſchon ein für allemal feſtſtehende Anordnung der ſpäteren Sonatenform erkennen läßt. Die Zahl der einzelnen Abſchnitte oder Theile des Sonatenſatzes war noch mehrfach eine ſchwankende. In Buonamente's Inſtrumentalwerken findet ſich beiſpielsweiſe eine einſätzige Sonate, während unter den von Maſſimiliano Neri 1645 und 1651 erſchienenen Compoſitionen dieſer Art ſich eine aus 7, durch Takt und Tempo von einander verſchiedenen Sätzen gebildete Sonate

1) Von dieſer Ausdehnung bieten die bis jetzt zum Vorſchein gekommenen Inſtrumentalcompoſitionen aus der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts kein zweites Beiſpiel. Zwar theilt Winterfeld in den Muſikbeilagen zu ſeinem „Johannes Gabrieli“ einen Violinſatz Claudio Monteverde's vom Jahre 1610 mit, welcher bis zum dreigeſtrichenen f hinaufreicht, doch iſt es ſehr möglich, daß derſelbe für eine kleinere Violine nach Art der Quartgeige oder „kleinen Diskant-Geige“, wie Prätorius ſie nennt, beſtimmt war. Dieſe letztere war in den Tönen c, g, d, a, alſo eine Quart höher als die Violine geſtimmt. Man konnte alſo das dreigeſtrichene f auf ihr erreichen, ohne die dritte Lage zu überſchreiten. Uccellini hat aber ſeine Sonaten für die gewöhnliche Violine geſchrieben, was aus dem Gebrauch des G der kleinen Oktave unwiderleglich hervorgeht.

2) In den Muſikbeilagen zu meiner Schrift „die Violine im 17. Jahrh.“ habe ich Beiſpiele daraus mitgetheilt.

findet. Ein gleiches iſt der Fall bei einer Sonate Baſſani's vom Jahr 1683. Aber ſolche Fälle ſind doch nur als Ausnahmen zu bezeichnen. In der Regel war der Sonatenſatz von Mitte des 17. Jahrhunderts ab drei- oder viertheilig, wobei eine Abwechslung zwiſchen geradem und ungeradem Takt beobachtet wurde. Eine derartige Anordnung mußte für die nothwendig auf ſcharf geſonderte Gegenſätze hindrängende künſtleriſche Empfindung ebenſo nahe liegen, wie das Alterniren von ſchnelleren und langſameren Zeitmaßen. Innerhalb dieſer allgemeinen und noch überwiegend äußerlich contraſtirenden Elemente bewegte ſich die Sonatencompoſition unter Anwendung contrapunktiſcher Künſte, welche auf das urſprüngliche Vorbild gewiſſer Vokalcompoſitionen zurückdeuten, mehrentheils im zwei-, drei-, und vierſtimmigen Satz bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Von da ab erfuhr die Sonate eine weitere Durchbildung ihrer einzelnen Theile. Sehr weſentlich wirkte hierbei der Umſtand mit, daß dieſes Kunſtprodukt von dem bezeichneten Zeitpunkt ab für die Klaviercompoſition nutzbar gemacht wurde. Und wenn auch die Violinſonate im 18. Jahrhundert nach Corelli's Auftreten durch Tartini inhaltlich noch eine Steigerung erfuhr, ſo war es doch das erwähnte Taſteninſtrument, mit deſſen Hilfe der Sonatenſatz in fortgeſetzter formeller Ausgeſtaltung endlich jene typiſch durchgebildete Struktur erhielt, welche zu allgemeinſter tonkünſtleriſcher Geltung gelangte. Dies bewirkte nach dem einflußreichen Vorgange Domenico Scarlatti's und Philipp Emanuel Bach's der Großmeiſter Joſeph Haydn. Er faßte die bis dahin gewonnenen Errungenſchaften der Sonatencompoſition zuſammen und verwerthete dieſelben insbeſondere für den erſten, eigentlichen Sonatenſatz mit ſeiner ſinnreich gedachten, planvollen Durchführungstheorie.

Wie hoch nun aber auch dasjenige zu veranſchlagen iſt, was die eben genannten Männer in der angedeuteten Beziehung geleiſtet haben, das unvergängliche Verdienſt, die entwickelungsfähigen Grundlagen zu der in Rede ſtehenden, für die moderne Inſtrumental-

1) In Betreff derſelben verweiſe ich auf meine ſchon mehrfach citirte Schrift: „die Violine im 17. Jahrh.", Bonn bei Cohen.

compoſition ſo überaus bedeutſamen und maßgebenden Kunſtform gefunden zu haben, gebührt den Italienern. Sie ſchufen während einer hundertjährigen mühevollen Arbeit jenes wohlgefügte Gerüſt, aus welchem nach deſſen vollſtändigem Ausbau ſchließlich die unvergleichlich ſchönen und erhabenen Wundergebilde deutſchen Geiſtes und Gemüthes, ſo wie deutſcher Phantaſie hervorwuchſen.

Es iſt hier noch zu erwähnen, daß von Mitte des 17. Jahrhunderts ab eine ſorgfältige Unterſcheidung zwiſchen der „Sonata da chiesa“ (Kirchenſonate) und der „Sonata da camera“ (Kammerſonate) üblich war. Die katholiſche Kirche, ſtets darauf bedacht, ihrem Kultus reichen, auf die Sinne berechneten Schmuck und Glanz zu geben, machte in ſpeculativer Weiſe die Künſte ihrem Dienſte unterthan. Skulptur und Malerei waren ihr von jeher tributpflichtig, und noch heute findet man nicht wenig Kirchen in Italien, die eher den Eindruck von reichhaltigen Muſeen, als von Stätten der Gottesverehrung hinterlaſſen. In gleicher Weiſe wurde die Tonkunſt, zunächſt natürlich die Vokalmuſik zur Dienſtleiſtung herangezogen, und als die Inſtrumentalmuſik ihre erſten Entwickelungsſtadien durchlaufen hatte, fügte man auch ſie mit beſonderer Berückſichtigung des Violinſpiels dem muſikaliſchen Theile des Rituale hinzu. So entſtanden allmälig Kirchenſonate und Kirchenconcert, die lange Zeit hindurch einen integrirenden Theil der Meßfeierlichkeit bildeten. Gegen eine derartige Anwendung der ſchönen Künſte iſt, wenn gewiſſe Grenzen innegehalten werden, nichts einzuwenden. Denn die große Maſſe, welche nicht leicht die Fähigkeit beſitzt, ſich aus eigener Kraft zu idealer Betrachtung emporzuſchwingen, wird durch künſtleriſche Medien gemüthlich angeregt und damit zugleich aus den werkeltäglichen Vorſtellungen unmerklich zu andächtiger Stimmung und religiöſer Beſchaulichkeit hingeleitet. Vor allem iſt hierzu aber die Muſik wohlgeeignet.

Wurde ſolchergeſtalt einerſeits die Anwendung der Tonkunſt zu rituellen Zwecken gewinnreich für die Hebung religiöſen Sinnes, ſo war mit derſelben andrerſeits ein weſentlicher Vortheil für die Künſtler ſowohl wie auch für das Publikum verbunden. Die erſteren fanden Gelegenheit, ihre Kräfte in öffentlichen, von allen Ständen be-

ſuchten Verſammlungen zu entfalten; das letztere wurde in unbeſchränktem Maße der Annehmlichkeit theilhaftig, ſeinen Geſchmack zu bilden, und die ſolchergeſtalt populariſirte Kunſt des Violinſpiels erwarb ſich zahlreiche Freunde, Förderer und zugleich einen anſehnlichen Zuwachs an jugendlichen, der Pflege des anziehenden Inſtrumentes ſich widmenden Kräften. War die katholiſche Kirche durch die Ausbeutung der bildenden Künſte einem Muſeum vergleichbar, ſo erinnerte ſie in muſikaliſcher Beziehung an einen Concertſaal, ein Verhältnis, das in Italien noch gegenwärtig, wenn auch mehrentheils mit einem ſtarken Beigeſchmack von Profanation fortbeſteht.

Die Kirchenſonate beſtand aus Tonſtücken freier Erfindung in wechſelnder Bewegung und Taktart, und war ihrer Beſtimmung gemäß, die gottesdienſtliche Handlung verherrlichen zu helfen, von feierlich ernſtem, würdevollem Gepräge. Im Zuſammenhange damit ſteht die in ihr vorzugsweiſe zur Anwendung gebrachte ſtrengere contrapunktiſche Geſtaltungsweiſe, welche vereint mit der hier geoffenbarten Idealrichtung den Ausgangspunkt für das höher ſtyliſirte Tonſchaffen der Folgezeit im Gebiete des Inſtrumentalen bildet. Die Kirchenſonate begann in der Regel mit einem breiter ausgeführten Satze lebendigeren Charakters im Viervierteltakt, auf welchen ein ruhig getragenes, gravitätiſches Stück im Tripeltakt folgte. Den Beſchluß machte dann, wenn die Compoſition dreiſätzig war, wiederum ein in bewegterem Tempo gehaltener Satz in meiſt knapper Faſſung. Bei jenen Sonaten, welche aus einer größeren Anzahl von Sätzen beſtanden, waren die einzelnen Theile von kürzerem Umfang, und mitunter ſogar nur einige Takte lang. Der Wechſel von gerader und ungerader Bewegung wurde aber auch hier beobachtet. In den lebhaft gehaltenen Sätzen ſpielte das Fugato eine weſentliche Rolle.

Der Kirchenſonate entgegengeſetzt war die Anordnung der Kammerſonate. Sie diente hauptſächlich zur Cultivirung der verſchiedenen Tanzformen mit ihren Abarten der „Aria“, der „Maſcharata“, des „Ballets“ u. ſ. w. Mehrentheils wurden die in der Kammerſonate zuſammengeſtellten Tonſätze durch ein kurzes Largo oder Adagio eingeleitet, für welches die Bezeichnung „Intrada“ nicht ungebräuchlich war. Eine feſte Ordnung der Tanzſtücke ſcheint erſt allmälig bei

der Kammersonate eingeführt worden zu sein. Nach und nach näherte sich dieselbe aber dem Charakter der Kirchensonate dadurch, daß ihr Tonstücke freier Erfindung von ernst gehaltenem Ausdruck einverleibt wurden. Hierdurch gewann die Kammersonate immer mehr Ähnlichkeit mit der Kirchensonate, so daß beide Arten zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts nicht mehr zu unterscheiden waren. Das eigenthümliche Wesen der Kammersonate ging indessen dadurch nicht verloren: sie lebte als „Suite" im 18. Jahrhundert neben der Sonate selbstständig noch eine geraume Zeit hindurch fort.

Die gebräuchlichsten Tänze des 17. Jahrhunderts waren: die Pavane, Corrente, Gagliarde, Giga, Sarabande, Allemande, Volte, Passacaglia, sowie der Brando (franz. Bransle), Passamezzo und Menuet.

Manche dieser Tänze befruchteten nicht allein die frei erfundene Instrumentalcomposition, wie dies z. B. in Betreff des $^6/_8$- und $^{12}/_8$-Taktes der Giga augenfällig ist, sondern gingen auch, nachdem sie einen idealen Zug angenommen hatten, in das Gebiet der höher stylisirten Composition über.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren es zunächst die italienischen Meister Massimiliano Neri und Giovanni Legrenzi, welche sich mit dem Sonatensatz befaßten. Sie förderten denselben nicht sowohl mit specieller Beziehung auf das Violinspiel, als vielmehr auf rein musikalische Zwecke. Hier gab es für die Instrumentalcomposition noch viel zu thun, ehe sie höheren künstlerischen Anforderungen zu entsprechen vermochte. Vor allem hatte man auf einen größeren Wohllaut des Zusammenklanges der verschiedenen Stimmen eines Musikstückes das Augenmerk zu richten. Sodann war auch das modulatorische Element einer sorgfältigeren Behandlung zu unterziehen, die Rhythmik mehr zu vermannichfaltigen und der Periodenbau mit Rücksicht auf klare, symmetrische Verhältnisse abzurunden. In diesen Beziehungen erwarb sich namentlich Legrenzi Verdienste. Mit besonderem Geschick behandelte er auch die Chromatik, deren Anwendung in ausgedehnterem Maße übrigens schon von Farina in dessen Sonate „la desperata" für den charakteristischen Ausdruck versucht wurde.

Auf Legrenzi folgt eine bedeutende Zahl ſtrebſamer Tonſetzer Oberitaliens, von denen hier nur diejenigen als bemerkenswerth hervorgehoben ſeien, welche zugleich Violinſpieler von Fach waren. Dieſe ſind: Giovanni Battiſta Vitali, Giovanni Battiſta Baſſani, Giuſeppe Torelli, Tommaſo Antonio Vitali und Antonio Veracini.

Giov. Battiſta Vitali, 1644 in Cremona geboren, war Compoſitionsſchüler des Maurizio Cazzati. Dann begann er ſeine Laufbahn als „Sonatore di Violino da Brazzo“, wie er ſich ſelbſt auf dem Titel ſeines erſten gedruckten Werkes nennt, im Orcheſter der Hauptkirche S. Petronio zu Bologna. Vom 1. Dezember 1674 bis zu ſeinem am 12. Oktober 1692 erfolgten Tode war er Mitglied der herzoglichen Kapelle in Modena.

Vitali hat als Componiſt hauptſächlich die Kammerſonate cultivirt, und namentlich durch beſtimmtere Ausprägung der melodieführenden Stimme, ſowie durch klare und gewandte Behandlung der zu ſeiner Zeit üblichen Tanzformen dieſe Compoſitionsgattung vorwärts gebracht. Gleichzeitig iſt er als einer der erſten zu bezeichnen, welche die Kammerſonate durch Einſchaltung größerer, frei erfundener Inſtrumentalſätze im Styl der Kirchenſonate zu bereichern und ihr mehr muſikaliſches Gewicht zu geben verſuchten.

Aber auch für die Kirchenſonate ſelbſt iſt er nicht ohne Bedeutung durch das Streben nach charakteriſtiſchem, theilweiſe ſchon vom conventionellen Zwange ſich befreiendem Ausdruck.

In derſelben Richtung, aber mit noch mehr Erfolg war Giovanni Battiſta Baſſani, geb. gegen 1657 in Padua, geſt. 1716, als Inſtrumentalcomponiſt thätig. Dieſer Künſtler fordert unſere beſondere Aufmerkſamkeit als Lehrer Corelli's, des erſten epochemachenden Violinmeiſters.

Baſſani bildete ſich unter Anleitung des Franziskanerprieſters und Operncomponiſten Caſtrovillari in Venedig, wurde zunächſt Organiſt und Muſikmeiſter der Ordensbruderſchaft „della morte“ in Modena, alsdann Muſikdirektor an der Baſilika S. Petronio zu Bologna und endlich 1685 Kapellmeiſter in Ferrara, wo er ſtarb. Durch ſeine vielſeitige compoſitoriſche Thätigkeit — er war auch im vokalen Gebiet als Tonſetzer vielfach thätig — hatte er ſich unge-

wöhnliche Gewandtheit ſowohl im ſtrengen, wie im freien Styl angeeignet, die auch ſeinen Inſtrumentalwerken eigen iſt und ſich namentlich in den Allegroſätzen durch klare, ſaubere und abgerundete Geſtaltungsweiſe offenbart.

Es exiſtiren zwei Inſtrumentalwerke Baſſani's im Druck, von denen das eine der Kammer- und das andere der Kirchenſonate gewidmet iſt. Nach beiden Richtungen hin tritt er nicht bahnbrechend oder auch nur erweiternd auf. Vielmehr bewegt er ſich in den Grenzen der Überlieferung. Allein die Behandlung des Ganzen, ſo wie die organiſche Durchbildung des Detail, läßt eine höhere Stufe der Meiſterſchaft gegen die Vordermänner erkennen. Baſſani war ein ſehr geſchickter Violinſpieler, wie denn auch ſeine Behandlung der Geige durchaus ſachgemäß iſt, ohne ſich indeſſen in techniſcher Beziehung auszuzeichnen.

Mehr war dies bei Giuſeppe Torelli der Fall. Im Beſitz einer natürlich ungezwungenen Geſtaltungsgabe, ſchuf er eine ziemlich große Reihe von Werken, in denen die Technik des Violinſpieles einen bedeutenden Schritt vorwärts thut. Und dies nicht allein im Paſſagen-, ſondern auch im doppelgriffigen und ſogar im accordiſchen Spiel. Hierin zeigt er unverkennbar eine entſchiedene Überlegenheit über die vorhergehenden Meiſter, zugleich aber auch eine bravourmäßige, virtuoſiſch gefärbte Tendenz, ohne jedoch ebenſowenig, wie ſeine Vordermänner die von Uccellini gezogene Grenze des tonlichen Umfanges der Geige zu überſchreiten.

Auch in anderer Beziehung bereicherte Torelli die Violincompoſition. Er hatte den glücklichen Gedanken, die überkommene „Sonata“ für mehrſtimmige Sätze zu verwerthen, in denen die Violine auf obligate Art dominirend aus dem Enſemble hervortritt. Hiermit war das Inſtrumentalconcert gewiſſermaßen als Gegenſtück zu dem lange ſchon vorher beſtandenen Vokalconcert gegeben.

Für dieſe ſeine Erzeugniſſe führte Torelli den Namen Concerti ein. Schon 1686 veröffentlichte er als Opus 2 ein „Concerto da camera“ (Kammerconcert) für zwei Violinen und Baß, und außerdem ein „Concertino per camera“ für eine Violine und Baß, letzteres ohne Angabe der Jahreszahl und des Druckortes.

Seine bedeutendſten in dieſe Kategorie gehörenden Arbeiten ſind aber die ſogenannten „Concerti grossi“, welche ein Jahr nach dem Tode ihres Autors als Op. 8 erſchienen. Der Inhalt dieſes Werkes beſteht aus zwölf Nummern, von denen die eine Hälfte für eine Sologeige mit Begleitung von zwei Ripienviolinen, Bratſche und Baß oder einer großen Laute (arcileuto) und Orgel, die andere dagegen für zwei Soloviolinen mit dem gleichen Accompagnement geſetzt iſt. Mit dieſen Concerten wurde Torelli der Vorläufer für die gleichartigen Compoſitionen Corelli's, Vivaldi's und Tartini's.

Seine anderweiten Compoſitionen ſind: eine 1686 erſchienene Sonatenſammlung für zwei Violinen und Violoncello nebſt beziffertem Baß, ein im folgenden Jahre veröffentlichtes Heft „Sinfonien“ zu 2, 3 und 4 Streichinſtrumenten und Orgel (Op. 3) nebſt Concerten zu 4 Stimmen (Op. 5) und eine Sammlung „Concerti musicali“ für Streichquartett und Orgel, welche 1698 als Op. 6 edirt wurde. Dieſe Arbeiten waren, wie die Betheiligung der Orgel ergiebt, für die Kirche beſtimmt.

Torelli hat auch Kammerſonaten für Violine geſchrieben. Dieſelben entſprechen ihrer Beſchaffenheit nach ganz dem Modus der Kirchenſonate und enthalten daher keine Tänze mehr, ſondern nur noch Muſikſtücke freier Erfindung im langſamen und bewegten Zeitmaß. Dieſe Umgeſtaltung der Kammerſonate, zu welcher Giov. Battiſta Vitali die erſten Verſuche machte, wurde von den tonangebenden Meiſtern des 18. Jahrhunderts adoptirt.

Aus Torelli's Schaffen geht hervor, daß dieſer Künſtler einen lebhaft vordringenden Geiſt beſaß, der für die Fortſchritte des Violinſpiels und der ſpecifiſchen Violincompoſition ungewöhnlich einflußreich wurde. Seine Werke, die den wohlgeübten, gewandten Contrapunktiſten erkennen laſſen, ſind, wenn auch keineswegs von tieferem Gehalt, ſo doch von eigenthümlichem, und dabei ſtets natürlich fließendem Ausdruck. Die aus Scalen und Accorden abgeleitete Figuration iſt lebendig, ſchlank und von rhythmiſcher Beſtimmtheit, ſelbſtverſtändlich alles dies immer im Geiſt und Geſchmack ſeiner Zeit. Die langſamen Sätze ſtehen gegen die ſchnellen zurück. Sie ſind meiſt kurz und, wie es ſcheint, nur des äußeren Gegenſatzes halber da.

Offenbar wußte der Tonſetzer hier noch eben ſo wenig, wie die allermeiſten ſeiner Zeitgenoſſen, etwas Beſonderes auszuſprechen.

Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts in Verona geboren, trat Torelli im September 1686 als „suonatore di Violetta“ in die Kapelle der S. Petronio-Kirche zu Bologna ein. Von 1689 ab wirkte er bei der Tenor-Viola und nach dieſer Zeit zugleich auch als Violinſpieler in demſelben Orcheſter mit. Von 1703 bis zu ſeinem 1708 erfolgten Tode war er Concertmeiſter am markgräflichen Hof zu Ansbach.

Torelli gehört zu den italieniſchen Violinmeiſtern, die theils durch ſchöpferiſches Wirken, theils durch unmittelbare Lehre einen weſentlichen Einfluß auf die Entwickelung deutſchen Geigenſpieles ausgeübt haben. Es wird deshalb noch weiterhin ſeiner zu gedenken ſein.

Eine wie beachtenswerthe Erſcheinung neben Torelli der Bologneſer Geiger Tommaſo Vitali war, iſt aus einer variirten Ciaccona[1]) desſelben zu entnehmen. In dieſem Tonſatz äußert ſich ein durch gehaltvolle Stimmung und geiſtreiche Behandlung gekennzeichnetes Schaffen, das ſeinen Schwerpunkt in dem harmoniſch Modulatoriſchen findet. Aus dem kurzen, ſcharf rhythmiſirten Thema iſt eine Reihe contraſtirender Variationen entwickelt, deren ornamentale Figuration keineswegs als äußerliche virtuoſe Zuthat, ſondern vielmehr als charakteriſtiſch geartete Entwickelungsglieder des Grundgedankens erſcheinen. Dieſes Erzeugnis erſcheint als ein bemerkenswerther Vorläufer der bekannten Bach'ſchen Ciaconna für Violine Solo, die uns freilich erſt die Tiefen des tondichteriſchen Vermögens vollſtändig erſchließt.

Die tüchtige muſikaliſche Bildung, welche T. Vitali beſaß, wird auch durch deſſen Kirchenſonaten bezeugt, von denen ein Heft mit

---

1) Dieſes Muſikſtück iſt in der von Ferd. David bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen „Hohen Schule des Violinſpiels“ mitgetheilt. Die Abweichungen der David'ſchen Bearbeitung vom Original ſind freilich, gleich wie bei den meiſten anderen in der genannten Sammlung befindlichen Compoſitionen, theilweiſe erheblich. Doch kann man ſich danach trotzdem ein annähernd richtiges Bild von Vitali's Schreibweiſe machen.

zwölf Nummern als Op. 1 im Jahre 1693 zu Modena erſchien. Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts in Bologna geboren, gehörte er dem dortigen Orcheſter von S. Petronio als Violiniſt an und war dann ſpäter eine Zeit lang als Führer der Hofkapelle zu Modena thätig. Er ſoll viele gute Schüler gebildet haben. Doch wird von dieſen nur nahmhaft gemacht:

Girolamo Nicolo Laurenti, der Sohn des zu ſeiner Zeit angeſehenen, 1644 in Bologna geborenen und gleichfalls im Orcheſter von S. Petronio angeſtellten Violiniſten und Tonſetzers Bartolomeo Girolamo Laurenti. Vor Vitali's Unterricht genoß er denjenigen Torelli's. Nach Beendigung des muſikaliſchen Studiums trat er als Violiniſt in das Orcheſter der Kathedrale ſeiner Vaterſtadt Bologna. Er ſtarb hier am 26. December 1752. An Compoſitionen veröffentlichte er 6 Kirchenconcerte für Streichinſtrumente und Orgel. Sein Vater gab eine gleiche Anzahl von Concerten (1720) und außerdem (1691) Kammerſonaten für Violine und Violoncello als Op. 1 heraus.

Auch ein Florentiner Violiniſt zeichnete ſich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus: Antonio Veracini. Er war im Dienſte der Großherzogin Vittoria von Toscana und veröffentlichte zwei Sonatenhefte für die Kirche und eines für die Kammer, letzteres im Jahr 1696. Veracini zeigt ſich in dieſen Compoſitionen als ein Tonſetzer von Begabung und tüchtiger Bildung. Sein Styl iſt edel, vornehm und gewählt, nicht nur in den Allegroſätzen ſondern auch namentlich in den Stücken langſamer Bewegung, in denen bis dahin immer nur ausnahmsweiſe erſt eine klar gegliederte Periodiſirung und ausdrucksvollere Melodik zum Vorſchein gekommen war. Veracini's Kammerſonaten ſind durchaus, wie diejenigen Torelli's, nach Art der Kirchenſonate gehalten. Im Hinblick auf dieſelben gehört er zu den wenigen Vertretern der Inſtrumentalcompoſition jener Tage, welchen es um eine ernſte, gediegene Richtung, auch in der weltlichen Muſik, zu thun war.

Die Wirkſamkeit der ſo eben betrachteten, und mancher andern hier nicht erwähnten Meiſter liefert den Beweis, daß das italieniſche Violinſpiel in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ſchon

allgemeinere Vertretung gefunden hatte. Durch die leicht begreifliche Bevorzugung, welche die Geige nicht lange nach ihrer Einführung in die Muſikpraxis von Seiten der Tonſetzer vor dem bisher für die melodieführende Stimme benutzten Cornet (Zinken) gefunden, war derſelben eine herrſchende Stellung im Orcheſter zugefallen. Dieſer Umſtand konnte nur günſtig auf Pflege und Verbreitung des ſchnell zu Beliebtheit gelangten Inſtrumentes wirken. Nun fanden ſich auch bald Fachmänner, welche mit mehr oder weniger Erfolg bemüht waren, die durch Cultivirung des Sonatenſatzes gewonnenen Reſultate für die Geigencompoſition zu verwerthen. Nach dem Auftreten Farina's in Mantua und Uccellini's in Parma thaten ſich faſt gleichzeitig Florenz, Bologna, Modena und Padua durch angeſehene und einflußreiche Perſönlichkeiten im Gebiete der Inſtrumental- und zugleich auch der Violincompoſition hervor. Unter dieſen Städten nahm Bologna unbeſtritten den erſten Rang ein: es glänzte zum zweiten Male, wie ſchon früher durch ſeine Malerſchule, ſo jetzt für eine geraume Zeit durch ſein Muſikleben. Den Mittelpunkt desſelben bildete die 1666 gegründete „Accademia filarmonica“, deren Mitglied oder gar Präſident zu ſein für eine beſondere Auszeichnung galt. Viele der beſten Muſiker des damaligen und ſpäteren Italiens gehörten ihr an, namentlich wenn ſie in Bologna ſelbſt lebten, und als der Pater Martini (geb. 1706, geſt. 1784), durch ſeine theoretiſche Gelehrſamkeit die altberühmte Metropole akademiſcher Bildung zu einem tonkünſtleriſchen Areopag Europa's erhoben hatte, dem ſogar Mozart ſich unterwarf, ſtand Bologna auf der Höhe ſeines muſikaliſchen Anſehens. Außerdem hatte der Ort längere Zeit hindurch neben Venedig Bedeutung durch den ſchwunghaft betriebenen Notendruck, welchen demnächſt, wie hier vorgreifend bemerkt ſei, Amſterdam, London und Paris, auch namentlich in Betreff der Violinliteratur, an ſich riſſen.

Geigenſpiel und Geigencompoſition waren nun in Italien ſo weit vorgeſchritten, daß ſich für dieſe Kunſtzweige förmliche Centralpunkte bilden konnten, die von einheimiſchen und auswärtigen Talenten aufgeſucht wurden, um die befruchtende Lehre eines beſtimmten, epochemachenden Meiſters hinauszutragen in die weite Welt. Den Reigen eröffnete hier

Die römiſche Schule,

deren Stifter Arcangelo Corelli iſt. Wer ſich eine annähernde Vorſtellung von dem hohen Anſehen machen will, in welchem Corelli bei ſeinen Zeitgenoſſen, und namentlich bei römiſchen Kunſtmäcenen ſtand, mag uns für einen Augenblick in das Pantheon zu Rom, dieſen durch den päpſtlichen Stuhl zu einer modernen Kirche und Ruhmeshalle umgewandelten heidniſchen Tempel folgen. Hier ruhen links vom Eingange, neben Rafael's Aſche, die irdiſchen Überreſte des beinahe vergötterten Violinmeiſters, dem man die überſchwenglichen Epitheta „Princeps musicorum“, „Maestro dei Maestri“ und „virtuosissimo di Violino e vero Orfeo di nostri tempi“ beilegte. Dort iſt Corelli's Gedächtnis für die Nachwelt auf einer Marmortafel mit vergoldeter Schrift alſo verewigt:

D. O. M.
Arcangelo Corellio e Fusignano Philippi Wilhelmi Comitis
Palatini Rheni S. R. J. Principis ac Electoris Beneficentia
Marchioni de Ladensbourg
Quod Eximiis Animi Dotibus
Et incomparabili in Musicis Modulis Peritia
Summis Pontificibus apprime carus
Italiae atque exteris Nationibus Admirationi fuerit
Indulgente Clemente XI P. O. M.
Petrus Cardinalis Ottobonus S. R. E.
Vic. Can.
Et Galliarum Protector
Liiristi Celeberrimo
Inter Familiares suos jam diu adscito
Ejus Nomen Immortalitati commendaturus
M. P. C.
Vixit annos LIX. Mens X. Dies XX.
Obiit VI Id. Januarii Anno Sal. MDCCXIII.

An dieſer geweihten Stelle wurde der Jahrestag ſeines Todes ſo lange feierlich begangen, als noch ein Schüler Corelli's in Rom vorhanden war. Dieſem fiel dabei das Ehrenamt zu, die zu Gehör

gebrachten ausgewählten Compositionen seines Meisters nach den überkommenen Traditionen zu leiten. Man sieht, es hatte sich ein förmlicher Corelli-Cultus ausgebildet. Derselbe mag unserer Zeit einigermaßen übertrieben erscheinen, da es doch nur ein Violinspieler war, dem er galt. Allein es darf ruhig ausgesprochen werden: Corelli's Mitlebende würdigten seinen Genius ganz richtig. Sie erkannten, daß er ausübend und schaffend der Geige die höhere Weihe des Kunstadels verliehen hatte. Mit echt künstlerischem Sinn normirte er Violinspiel und Violinsatz in den wesentlichsten Grundzügen und hinterließ dadurch der musikalischen Welt eine sichere Basis, auf welcher die weitere Entwickelung dieser Sonderkunst Schritt vor Schritt erfolgen konnte.

Corelli hatte den Beruf zu erfüllen, die Thätigkeit der Vertreter seines Faches während eines vollen Jahrhunderts abzuschließen und zu krönen. Nicht bahnbrechend und neugestaltend trat er auf. Ihm fiel die Aufgabe zu, das verwerthbare Material der überkommenen Instrumental- und Violincomposition in eklektischer Weise zusammenzufassen, und für höher stylisirte Hervorbringungen zu verwerthen, welche zugleich eine methodische Behandlung des Geigensatzes und mithin auch des Geigenspieles darboten. Dadurch nahm er einen Standpunkt ein, der ihm die ehrenvolle Anerkennung seiner Zeitgenossen als „Maestro dei Maestri“ eintrug.

Es darf nicht übersehen werden, daß schon in Bassani's, Torelli's und Antonio Veraccini's Werken sich einzelne Tonstücke finden, welche Corelli's wohl werth und würdig wären. Was indessen diesen Meister vor jenen auszeichnete, ist ein durch den Verkehr mit bedeutenden Künstlern und hervorragenden Kunstliebhabern genährtes und geläutertes Schönheitsgefühl. Und diese, für einen schöpferischen Geist so unerläßliche Eigenschaft, welche sich durch Adel des Sinnes und Vornehmheit des Ausdrucks namentlich in den späteren Arbeiten Corelli's kundgiebt, ist es wohl zumeist, wodurch er unter seinen gleichzeitigen Berufsgenossen eine ausgezeichnete und dominirende Stellung behauptete.

Corelli's schöpferische Thätigkeit ist uns in sechs verschiedenen Werken aufbewahrt. Das erste derselben wurde 1683 in Rom unter

dem Titel: „XII Sonate a trè, due Violini e Violone, col Basso per l'Organo“ als Op. I veröffentlicht. Der Satz iſt zur Hauptſache normal, indeß ebenſowenig ſchon ausgezeichnet durch bedeutſamen Inhalt, wie durch völlige Selbſtſtändigkeit. Ein Anlehnen an die Vorgänger, namentlich an Baſſani, ſeinen Lehrmeiſter, iſt unverkennbar. Doch tritt überall Corelli's Eigenthümlichkeit hervor, ſich einfach und klar auszudrücken. Dabei iſt aber die Schreibweiſe noch nicht ganz frei von unſchönen Fortſchreitungen der Stimmen und einzelnen Härten des Zuſammenklanges.

In ſeinem erſten Werk neigt ſich der Meiſter vorwiegend zur vierſätzigen Formgebung, die allerdings, wie wir ſahen, ſchon vor ihm neben der dreiſätzigen Anordnung gebraucht worden war, während ſonſthin der Sonatenſatz ab und zu noch zwiſchen einer größeren oder kleineren Anzahl von Theilen unſtät hin- und hergeſchwankt hatte. In der Regel iſt in ſeinen Erzeugniſſen die Folge: Adagio, Allegro, Adagio, Allegro. Mitunter ſind die beiden erſten Sätze auch Allegro's. Andrerſeits kommt es aber auch wieder vor, daß die drei erſten Stücke im langſamen Tempo ſtehen, und nur der letzte ein ſchnelles Zeitmaß hat. Eine Ausnahme von der Vierzahl macht die ſiebente Sonate. Sie hat drei Theile, nämlich: Allegro, Adagio, Allegro. Sämmtliche 12 Nummern des Werkes gehören der Kirchenſonate an.

Das zweite, der weltlichen Inſtrumentalmuſik gewidmete Werk hat den Titel: „XII Sonate da camera a trè, due Violini e Violone o Cembalo, in Roma 1685.“

In demſelben behandelt Corelli hauptſächlich Tanzformen. Meiſt ſind drei Tänze mit einem voraufgehenden Präludium (Largo oder Adagio) zu einem Ganzen verbunden. Einige Sonaten weichen jedoch hiervon ab. Die erſte derſelben beſteht aus einem Präludium, welchem Allegro, Corrente und Gavotte folgen. In der zweiten finden ſich drei Stücke: Allemande, Corrente und Giga. Die dritte enthält: Präludio (Largo), Allemande (Allegro), ſodann ein Adagio freier Erfindung und zum Schluß eine zweite Allemande. Noch abweichender iſt die zwölfte Sonate geſtaltet. Sie beſteht aus einer Ciaccona und einem längeren Allegro, welches ſich mit Beziehung auf den Einleitungsſatz als eine freie Anwendung der Variationenform erweiſt.

Aus dieſem Werke geht hervor, daß Corelli in demſelben noch den von Giov. Battiſta Vitali eingenommenen Standpunkt inſofern feſthält, als er in der Kammerſonate Tanzformen mit Tonſätzen freier Erfindung vermiſcht, was aber bei ihm zugleich zu anderen, neuen Verſuchen hinſichtlich der Zuſammenſtellung verſchiedenartiger Tonſätze führt. Wenn Corelli hier noch nicht dem von Torelli und Veracini in Betreff der Kammerſonate gegebenen Beiſpiel folgt, ſo dürfte es ſich daraus erklären, daß ſein zweites Werk vor die fraglichen Erzeugniſſe jener Männer fällt. Denn in einem Theil ſeiner 1700, alſo 15 Jahre ſpäter erſchienenen Solo-Violinſonaten macht Corelli von der für die Kammerſonate erzielten gewinnreichen Neuerung Gebrauch.

Seine beiden folgenden Sonatenſammlungen gab Corelli unter den Titeln heraus:

„Sonate da Chiesa a trè, due Violini e Violone, o Arcileuto, col Basso per l'Organo, opera terza, in Modena 1689“ und

„Sonate da Camera a trè, due Violini e Violone, o Cimbalo da Arcangelo Corelli, opera quarta, in Bologna 1694“.

Jedes dieſer Werke enthält wiederum 12 Sonaten. Sie ſind ihrer formellen Beſchaffenheit nach weſentlich den in Op. 1 und 2 vereinigten Sonaten entſprechend. Aber die Art der Schreibweiſe zeigt in allen Beziehungen ſchon eine feinere, gereinigtere Durchbildung. Es iſt der reife, mit bewußter Meiſterſchaft waltende Künſtler, der nunmehr, befreit von den Feſſeln des Schulzwanges, zu uns ſpricht. Dies geht auch insbeſondere aus der Behandlungsweiſe der Tanzformen hervor. Sie erſcheinen theilweiſe nicht mehr in ihrer urſprünglichen Bedeutung, ſondern nehmen, namentlich wo ſie in breiterer formeller Geſtaltung auftreten, einen idealen Charakter an. Dieſe ſtylvollere Behandlung des Tanzes, welche ſchon durch Giov. Battiſta Vitali einigermaßen vorbereitet war, nähert ſich entſchieden dem Weſen der höheren Inſtrumentalmuſik, und deutet auf jene, ſchon hervorgehobene Wechſelwirkung zwiſchen der Kirchen- und Kammerſonate hin, die eine gegenſeitige Befruchtung beider Arten zur Folge hatte.

Verlieh die weltliche Instrumentalmusik der kirchlichen einerseits eine Bereicherung der Rhythmik, so wurde dagegen andererseits die ideale Tongestaltung der Kirchensonate maßgebend für die Kammersonate. Sie hatte sich nach und nach Tonsätze zugeeignet, deren Beschaffenheit an die „Musica sacra“ erinnerte. Dies wirkte auf die Behandlung gewisser Tanzformen zurück, welche dem Ausdrucke nach möglichst in Einklang mit den neben ihnen stehenden Musikstücken freier Erfindung zu bringen waren, wodurch sie veredelt und zu Charakterstücken erhoben wurden. So wird z. B. die Allemande in Corelli's zweitem und viertem Werk nicht allein in breiterer, obwohl immer zweitheiliger Form, sondern auch auf ganz verschiedenartige, einander scharf entgegengesetzte Weise behandelt. In der zweiten Sonate (Op. 2) erscheint sie als Adagio, in der dritten als Allegro und als Presto, in der sechsten wiederum als Largo u. s. f.

Nach Prätorius[1]) war die Allemande „nicht so fertig und hurtig, sondern etwas schwehrmüthiger und langsamer, als der Gaillard“. Dies paßt nicht mehr zu den mannichfachen Abstufungen des langsamen und schnellen Zeitmaßes, in welchen Corelli sich ergeht. Überdies hat auch der Charakter dieser Tonstücke, von denen nur der Rhythmus noch eine Reminiscenz an den Ursprung giebt, nichts Tanzartiges mehr.

Ähnlich verhält es sich mit den Sätzen, welche „Tempo di Gavotta“ überschrieben sind. Es ist nicht mehr der Tanz in seinem ursprünglichen Wesen, sondern ein in Bewegung und Rhythmus an denselben erinnerndes, höher stylisirtes Tonbild.

Dieselbe Erscheinung wiederholt sich in den Suiten Bach's und Händel's, sowie später in den Instrumentalwerken Haydn's und Mozart's, hier insbesondere bezüglich der Menuett.

Corelli's fünftes Werk: „Sonate a Violino e Violone o Cembalo, a Roma 1700“, welches zwölf Kammersonaten für Violine solo enthält, zeigt ganz in ähnlicher Weise, wie die vier ersten Sonatenwerke des Meisters, die Formgebung der kirchlichen sowohl, als

1) Syntagma mus. Theil III, Abthl. 2, S. 25.

auch der weltlichen Instrumentalmusik. Die ersten 6 Sonaten in viertheiliger Bildung (nur die sechste Sonate enthält als fünften Theil eine „Follia“ mit 16 Variationen) [1]) sind nach dem Modus der Kirchensonate, die übrigen dagegen nach dem der früheren Kammersonate gestaltet. In der ersten Hälfte dieser Sammlung tritt also Corelli, dem Beispiel Torelli's und Ant. Veracini's folgend, nun auch für die Umbildung der Kammersonate nach Maßgabe der Kirchensonate entschieden ein. Dabei legt er aber den Schwerpunkt der Composition in die Violinstimme. Die bisherige polyphone Bildweise des Sonatensatzes zeigte das Prinzip der möglichsten Gleichberechtigung aller Stimmen, wodurch der Violine eine coordinirte Stellung zugewiesen war. Die Geige, in eine erste und zweite eingetheilt, erschien nur insofern bevorzugt, als sie führend und leitend auftrat. Die ersten Versuche im Sonatenfache für eine Violine allein mit Baß, denen wir bei Farina und Fontana begegneten, zeigen dasselbe Prinzip: Beide Stimmen halten sich bis zu einem gewissen Grade das Gleichgewicht, und concertiren, so zu sagen, miteinander. Auch in Veracini's Kammersonatenwerk (Op. 3) ist noch durchaus dieser Standpunkt festgehalten. Uccellini macht hiervon in seinen Violinsonaten mit einfacher Baßbegleitung eine Ausnahme, und nach ihm, wenn auch nur theilweise, Torelli. Diesen beiden nun schließt sich Corelli an, indem er die Violinpartie in seinem fünften Werk gleichfalls bevorzugt, wodurch der Baß in ein mehr untergeordnetes, begleitendes Verhältnis tritt. Hiermit war die eigentliche Solo-Violinsonate gegeben und zugleich die entschiedene prinzipielle Ausscheidung des spezifischen Violinsatzes (ähnlich wie in Torelli's Concerti grossi) innerhalb des Gebietes der Instrumentalcomposition vollzogen.

Corelli's Solo-Sonaten behaupten in Betreff ihres, von tieferem künstlerischen Ernst beseelten Gehaltes und einer stylvolleren Behandlung der Geige, unbedingt den Vorrang vor den früheren gleichartigen Produktionen.

Dasselbe gilt auch hinsichtlich des sechsten und letzten Werkes Corelli's: „Concerti grossi con due Violini e Violoncello di

1) Von Ferd. David in freiester Bearbeitung herausgegeben.

concertino obligati a due altri Violini, Viola e Basso di concerto grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare, Roma, Decembre 1712". Die Dedikation an den Kurfürſten Johann Wilhelm von der Pfalz iſt vom 3. December 1712 datirt.

Die in dieſer Sammlung vereinigten Muſikſtücke entſtanden ohne Zweifel auf Anregung der Torelli'ſchen „Concerti grossi", welche bereits 1709, alſo drei Jahre vor den gleichnamigen Compoſitionen Corelli's im Druck erſchienen. Es ſind acht Kirchen- und vier Kammerconcerte, deren Geſtaltung zur Hauptſache auf der damals üblichen Anordnung beruht. Die vier Kammerconcerte beſtehen demgemäß aus einer Zuſammenſtellung von Tanzformen und Tonſätzen freier Erfindung. Unterſcheiden ſich mithin die „Concerti grossi" hinſichtlich ihrer äußeren Erſcheinung nicht von der zwei-, drei- und vierſtimmigen „Sonata" jener Periode, ſo erhalten ſie doch etwas Eigenartiges durch die ſchon von Torelli bewirkte Einführung von Solo- und Ripienſtimmen. Dieſe Anordnung iſt aber bei Corelli weſentlich abweichend von Torelli's Behandlungsweiſe der obligaten und accompagnirenden Inſtrumente. Nicht um Soloſtimmen mit untergeordneter Begleitung, ſondern um drei concertirende Partien, vertreten durch zwei Violinen und ein Violoncello, mit Hinzufügung einer harmonieergänzenden Bratſche, handelt es ſich in Corelli's Concerten. Die beiden Ripiengeigen ſind nur im Tutti beſchäftigt, gehen dann aber faſt immer im ſtrengen Uniſono mit den Soloſtimmen. Der Satz iſt daher im Weſentlichen vierſtimmig. Nur in vereinzelten Fällen und vorübergehend ſind die Violinen in den Ripienſtimmen anders geführt als die entſprechenden Soloinſtrumente, wodurch ſich denn ſtellenweiſe eine ſechsſtimmige Behandlung ergiebt. Der „Continuo" führt die einfachen Fundamentalbäſſe aus.

So entfaltet ſich ein wechſelndes Tonſpiel zwiſchen zwei und drei Soloſtimmen und dem Enſemble, ohne daß es zu einem abſoluten Dominiren der obligaten Inſtrumente kommt. Dem zur Anwendung gebrachten Style gemäß erſcheint vielmehr Alles muſikaliſch gleichberechtigt. Einfachheit, Schlichtheit und klare, folgerichtige Beſtimmtheit iſt ein Grundzug dieſer Muſik. Aber dabei hat ſie zugleich etwas vornehm Pathetiſches, eine gewiſſe Größe, die in dem ernſt ge-

meſſenen Schritt kräftig geſunder Tonfolgen ſich ausſpricht. Freilich verbindet ſich damit nicht ſelten eine an Monotonie ſtreifende Stabilität des Ausdrucks, die ſowohl in der engbegrenzten Modulationsmanier, wie auch in dem oft gleichartigen Metrum des Periodenbaues fühlbar wird. Eine wechſelreichere Mannichfaltigkeit in dieſen Beziehungen herbeizuführen, war der ſich anſchließenden Epoche vorbehalten.

Genau betrachtet, iſt hier die Baſis zu orcheſtraler Schreibweiſe gelegt. Corelli's mehrſtimmiger Inſtrumentalſatz im ſogenannten „Concerto grosso“ wurde in der That maßgebend für die nächſte Folgezeit. Er erinnert bisweilen ſtark an Händel's Orcheſterſtyl. Dieſer große Meiſter trat während ſeines längeren römiſchen Aufenthaltes in nahe Beziehung zu Corelli, und es iſt unverkennbar, daß er deſſen methodiſch normale Behandlung des Streichquartetts in ſich aufnahm, um ſie, ſeiner eminenten künſtleriſchen Begabung entſprechend, in geſteigerter Wirkung für die eigene ſchöpferiſche Thätigkeit zu verwerthen.

Die Formgebung der Corelli'ſchen Compoſitionen zeichnet ſich durch Beſtimmtheit und plaſtiſche Klarheit aus. Dies iſt jedoch nur im Allgemeinen zu nehmen. Die allmälige Detailausbildung der einzelnen Sonatentheile, insbeſondere aber die des erſten Satzes blieb der Folgezeit überlaſſen und war, wie ſchon erwähnt wurde, vorzugsweiſe das Werk der deutſchen Tonmeiſter. Nichts deſto weniger hat ſich auch Corelli ein Verdienſt um den Sonatenſatz erworben, und zwar durch die klare, überſichtliche Struktur der einzelnen Tonſtücke, ſowie durch den edlen, vornehmen Ausdruck, namentlich in den Adagio's. Auch den Allegroſätzen iſt meiſt gehaltene Würde eigen, die ein Grundzug von Corelli's Weſen ſein mochte, doch treten ſie inhaltlich gegen die langſamen Stücke zurück. Theilweiſe beſtehen ſie in einer rhythmiſch belebten Figuration, die, ähnlich wie bei allen ſeinen Vorgängern, indeſſen nicht mehr in demſelben Grade etüdenartig iſt. Dies gilt jedoch nur von den Tonſätzen freier Erfindung und nicht von den Tänzen, bei denen der Tonſetzer weit mehr ſein Augenmerk auf eine angemeſſene Handhabung der Rhythmik, als auf die wenig dabei in Betracht kommende Figuration zu richten hatte.

Eine besonders hervorstechende Seite der späteren Corelli'schen Musik beruht in dem Wohllaut der Klangwirkung. Der Meister kannte sein Instrument gründlich; er schrieb, auf die damals, mit vereinzelten Ausnahmen ziemlich allgemein üblichen drei ersten Lagen sich beschränkend, aus der Natur desselben heraus, und erhob es durch seine breite, getragene und schön empfundene Cantilene zu einer Repräsentantin des Gesanges. Es ist freilich bei ihm noch nicht die Melodik der späteren Meisterzeit anzutreffen, die in ihrer individuellen und zugleich mannichfaltigen Ausprägung völlig andere Kunstziele verfolgt. Corelli's Musik hat einen etwas ascetisch spiritualistischen Zug von monotoner Färbung, der mit dem Kirchenton seiner Zeit zusammenhängt und mehr oder weniger auch bei allen anderen damaligen Instrumentalcomponisten durchschimmert.

Corelli war während seines mehr als dreißigjährigen römischen Wirkens in der Lage, beide Seiten seiner Kunst, die kirchliche und weltliche, zu allgemeinster Geltung zu bringen. Seine Leistungen, die sich mit feinem Kunstgeschmack und einer liebenswürdigen, durch Anspruchslosigkeit und Sanftmuth ausgezeichneten Persönlichkeit verbanden, hatten ihn bald zum bevorzugten Liebling auserwählter künstlerischer und gesellschaftlicher Kreise gemacht. Er unterhielt ein enges freundschaftliches Verhältnis zu den Malern Cignani und Maratti, mit deren Hilfe er seine leidenschaftliche Vorliebe für Gemälde durch allmälige Erwerbung einer werthvollen Bildersammlung befriedigte. In der vornehmen Gesellschaft war der kunstsinnige Cardinal Pietro Ottoboni sein Hauptgönner und Freund. In dem Palast desselben hatte er bis zum Tode sein Domicil und dort ließ er auch vorzugsweise sein allgemein bewundertes Spiel ertönen, dessen Zartheit und Anmuth von den Zeitgenossen ausdrücklich gerühmt wird.

Ottoboni war der einflußreichste und mächtigste Beschützer der Tonkunst im damaligen Rom. Sein Haus, gewissermaßen der musikalische Mittelpunkt der Weltstadt, mußte für den Mangel tonkünstlerischer Gemeinpflege entschädigen. Crescimbeni, Mitbegründer der arkadischen Akademie, deren Ehrenmitglied bekanntlich auch Goethe während seines römischen Aufenthaltes wurde, berichtet, daß im Palaste des Prälaten jeden Montag eine musikalische Produktion

ſtattfand, wobei Direktion und Soloſpiel ein für allemal Corelli zufielen. Das Orcheſter beſtand aus den beſten Muſikern der Stadt und die Vokalpartien wurden von Mitgliedern der ſixtiniſchen Kapelle ausgeführt, deren oberſter Chef Ottoboni war. Die bald zu hohem Rufe gelangten Montagsmuſiken des Cardinals bildeten natürlich auch einen Hauptanziehungspunkt für fremde Künſtler, und ſo konnte es nicht fehlen, daß Händel, der unerreichte Heros des bibliſchen Oratoriums, eine Zierde dieſes Kunſttreibens wurde, nachdem er in Rom heimiſcher geworden war. Der biedere, urkräftige Deutſche gerieth indeſſen mit Corelli bei einer der Zuſammenkünfte in einen Conflikt, deſſen mögliche Conſequenzen nur durch des Italieners mild verſöhnliches Benehmen vermieden wurden. Händel führte nämlich in einer der Ottoboni'ſchen Akademien die Ouvertüre zu ſeiner Oper „il Trionfo del Tempo“ auf, und da Corelli die Violinpartie nicht zur Zufriedenheit des Componiſten interpretirte, riß dieſer demſelben, heftig wie er war, die Violine aus der Hand, um die von ihm intentionirte Vortragsweiſe durch Vorſpielen anzudeuten. Corelli's Antwort war: „Ma, caro Sassone, questa Musica è nel stile Francese, di ch'io non m'intendo“. In dieſen mild abwehrenden Worten des Meiſters offenbart ſich auf ſchöne Weiſe die Kundgebung einer Beſcheidenheit, die den Mann von Würde nur das in Anſpruch nehmen läßt, was ihm gebührt. Sie beruht im Grunde auf dem Gefühl, welches Corelli beſtimmte, bei anderer Gelegenheit freundlich ſeine Violine aus der Hand zu legen, als ſich während ſeines Spieles eine Converſation vernehmen ließ, indem er, befragt, warum er aufhöre, erklärte, „er beſorge die Unterhaltung zu ſtören“. —

Die vornehme Welt wetteiferte um die Ehre, Corelli als ihren Gaſt zu bewirthen, und bei allen wichtigen muſikaliſchen Ereigniſſen ſtand er an der Spitze des Orcheſters. Unter den durch ihren Rang hervorragenden Perſönlichkeiten wurde er insbeſondere von der Königin Chriſtine ausgezeichnet, welche nach ihrer Thronentſagung Rom beſuchte. Bei den in ihrem Hauſe veranſtalteten Feſtlichkeiten kam auch ein, von dem Veroneſer Guidi gedichtetes und von Pasquini componirtes allegoriſches Drama zur Darſtellung, bei welchem Niemand anders das aus 150 Perſonen beſtehende Orcheſter dirigiren

durfte, als unſer Meiſter. Einen beſonders warmen Verehrer hatte Corelli ferner an dem Pfalzgrafen Philipp Wilhelm bei Rhein, der ihm nicht nur den Titel eines Marcheſe von Ladenburg verlieh, ſondern auch die Gedenktafel, deren Inſchrift oben mitgetheilt wurde, an ſeiner Ruheſtätte im Pantheon aufrichten ließ.

Corelli's Ruhm als Violiniſt und Tonſetzer drang ſo ſchnell in die muſikaliſche Welt, daß er bald Gegenſtand allgemeinſter Aufmerkſamkeit wurde. Begabte Kunſtjünger von nah und fern wendeten ſich an ihn, um ſeiner Lehre theilhaftig zu werden, und thätige Muſikhändler lieferten dem Publikum verſchiedene und wiederholte Auflagen ſeiner aller Orten viel begehrten Werke. Nächſt den Originalausgaben erſchienen Nachdrucke von den vier erſten Sonatenſammlungen in Amſterdam, Paris und London. Die geſuchteſte und populärſte ſeiner Schöpfungen, opus 5, erlebte ſogar kurz hintereinander fünf Ausgaben. Dieſe Sonatencollection wurde überdies von Francesco Geminiani, dem Schüler Corelli's, zu Concerten für Streichinſtrumente nach dem Vorbilde der „Concerti grossi“ (op. 6) umgearbeitet und zu London veröffentlicht. Der Titel iſt: „XII Concerti grossi, con due Violini, viola e violoncello di concertini obligati, e due altri violini e basso di concerto grosso, quali contengono preludi, allemande, correnti, gighe, sarabande, gavotte e follia. Composti della prima e della seconda parte dell' opera 5 di Corelli, da Francesco Geminiani. London. (Ohne Jahreszahl.)

Eine Partiturausgabe der Werke Corelli's (mit Ausſchluß von op. 5) erſchien in zwei Foliobänden gleichfalls in London unter Redaktion des 1667 in Berlin geborenen Tonſetzers und Muſikſchriftſtellers Johann Chriſtian Pepuſch, welcher eine Reihe von Jahren in der engliſchen Hauptſtadt lebte und wirkte.

Die Titel beider Bände lauten:

„The Score of the Four Setts of Sonatas compos'd by Arcangelo Corelli for two Violins & a Bass“ und

„The Score of the twelve Concertos, compos 'd by Arcangelo Corelli. For two Violins & a Violoncello, with two Violins more a Tenor & Thorough Bass for Ripieno Parts, which may be doubled at pleasure.“

Übrigens gab die außerordentlich lebhafte Theilnahme der Musikwelt an Corelli's Compositionen auch zu Falsifikaten Veranlassung. In Amsterdam druckte man 9 Sonaten von Ravenscroft[1]), welche ursprünglich zu Rom (1695) veröffentlicht waren, unter Corelli's Namen nach. Ebenso ist ein Heft, „Sonate a tre", welches als ein „opera posthuma" Corelli's in Amsterdam erschien, apokryphischer Natur.

Machten sich einerseits die Verleger viel mit Corelli's Musik zu schaffen, so ergingen andererseits an ihn selbst schmeichelhafte und dringende Anerbietungen von auswärts her. Namentlich ließ ihm der König von Neapel Engagementsanträge machen, die er jedoch entschieden ablehnte. Die glückliche Stellung, welche er in Rom einnahm, die ihm von allen Seiten entgegengebrachten Huldigungen, endlich die engen, mit ausgezeichneten Männern geschlossenen Freundschaftsbündnisse, — Alles dies macht es erklärlich, wenn er den glänzendsten Lockungen widerstand. Zudem scheint es, als ob Corelli seinem ruhigen, beständigen Charakter gemäß kein Freund wechselnder Existenz war. Man weiß mit Bestimmtheit nur von einer größeren Reise, die er nach Beendigung seiner Studien und unmittelbar vor der Niederlassung in Rom unternahm. Sie führte ihn für einige Zeit nach Deutschland in die Dienste des bayrischen Hofes[2]).

Wie wenig Corelli auch daran dachte, Rom mit Neapel zu vertauschen, so konnte er schließlich doch nicht umhin, wenigstens einen Besuch in letzterer Stadt zu machen, da der König den dringenden Wunsch hatte ihn zu hören. Er machte sich auf die Reise, welche indessen für ihn verhängnisvoll wurde, da die Erlebnisse derselben seinen

1) Ein Zeitgenosse Corelli's, der als ausgezeichneter Virtuose auf dem Hornpipe (Hornpfeife) galt, aber auch Geiger war, und als solcher an dem Theater von Goodmansfield wirkte und sich namentlich durch den Vortrag der Corelli'schen Compositionen auszeichnete.

2) Chrysander berichtet im 2. Bande seiner Händelbiographie (S. 387), daß Corelli auf seinen Kunstreisen (?) in Deutschland während der Jahre 1680—1685 sich längere Zeit in Hannover bei seinem Freunde, dem Concertmeister Farinelli, aufgehalten habe. Dieser Besuch gehört nicht in das Bereich der Unmöglichkeit. Doch ist es zweifelhaft, ob Corelli sich wirklich so lange in Deutschland aufhielt, wie hier angegeben ist, da anderen Mittheilungen zufolge der Meister schon gegen Ende 1681 nach Italien zurückkehrte.

Lebensabend trübten. Hatte er eine Ahnung davon, als er ſich weigerte, nach Neapel zu gehen, oder glaubte er die Rivalität der dortigen Violinſpieler ſcheuen zu müſſen? Neapel war unbeſchadet des Ranges, welchen Venedig und Bologna behaupteten, zu jener Zeit die muſikaliſch bedeutendſte Stadt Italiens. Sie beſaß nicht nur eine fruchtbare Muſikſchule, aus der eine Reihe berühmter Tonmeiſter hervorging, ſondern vor Allem in Aleſſandro Scarlatti einen bahnbrechenden Genius. Überdies florirte dort die Geſangskunſt. Daneben war die Inſtrumentalmuſik in angemeſſener Weiſe vertreten, wie wir aus Burney's Berichten erſehen, obwohl Neapel gerade im Violinſpiel zu keiner Zeit außerordentliche Erſcheinungen hervorbrachte. Corelli mochte über dieſe Verhältniſſe orientirt ſein, denn ſeine Maßnahmen für den Neapler Beſuch zeigen deutlich, daß er ſich nicht dem Zufall preisgeben wollte. Er erwählte, um ſich in jedem Falle eines guten Accompagnements zu verſichern, zwei erprobte Violiniſten und einen Violoncelliſten zu ſeinen Reiſegefährten, ohne jedoch dadurch die künſtleriſchen Demüthigungen abwenden zu können, welche ſeiner harrten. Nach erfolgter Ankunft in Neapel wurden ſeine Compoſitionen aufgeführt; das Orcheſter bewährte ſich ſo vortrefflich, daß Corelli, davon überraſcht, ſeinen Leuten zurief: „Si suona à Napoli!“ So gut aber das erſte Debüt von Statten ging, ſo wenig erfolgreich war das zweite für Corelli. Er ſpielte bei Hofe eine ſeiner Sonaten aus opus 5. Der König, vielleicht ſchlecht gelaunt, vielleicht auch mit übertriebenen Vorſtellungen von Corelli's Kunſt erfüllt, fand ſich veranlaßt, mitten im Spiel des Meiſters das Gemach zu verlaſſen, — eine Art fürſtlicher Courtoiſie, die ganz im Einklang mit der rückſichtsloſen, den ehemaligen Neapler Hof auszeichnenden Willkürherrſchaft ſteht. Noch ſchlimmer faſt erging es Corelli aber, als er veranlaßt wurde, in einer Operette Scarlatti's mitzuſpielen. Ausſchließlich an die Technik ſeiner eigenen Compoſitionen gewöhnt, gerieth er bei einer bis in die fünfte Lage hinaufſteigenden Paſſage ins Stocken, was ſofort von den Mitſpielern bemerkt wurde. Corelli, dem, wie wir bei der Begegnung mit Händel ſahen, in ſeinem heimiſchen Berufskreiſe jene kaltblütige, über ſo manche Verlegenheit des Lebens hinweghelfende Ruhe keineswegs fehlte, gerieth auf fremdem künſtleriſchen Ter-

rain in Verwirrung. Er vermochte ſie nicht mehr zu bewältigen und ſpielte das folgende Stück, die Vorzeichnung überſehend, aus C dur ſtatt aus C moll. Scarlatti ließ ein „Ricomminciamo!“ erſchallen. Allein es half nichts, und der römiſche Gaſt mußte ſich eine Berichtigung gefallen laſſen. Jetzt war das Maß der Beſchämung voll; Corelli wußte nichts Beſſeres zu thun, als ſofort in aller Stille abzureiſen. Doch die Seele des Meiſters vermochte ſich nicht wieder von den erlebten Eindrücken zu befreien. Alles deutet darauf hin, daß ihm ferner das nöthige Selbſtvertrauen fehlte. Er wähnte ſich gegen andere Künſtler zurückgeſetzt, und insbeſondere ein Violinſpieler Namens Valentini aus Florenz, der trotz geringerer Leiſtungen die Aufmerkſamkeit der römiſchen Muſikkreiſe erregte, ſteigerte ſeine Verſtimmung. Corelli verfiel in eine förmliche Melancholie, die den Reſt ſeines Lebens verkürzte, denn er ſtarb bald darauf am 13. Jan. 1713.

Corelli wurde im Februar 1653 zu Fuſignano bei Imola in der Romagna geboren. Die Elemente der Muſik lernte er von dem päpſtlichen Capellmeiſter Matteo Simonelli, an deſſen Stelle ſpäter, da die Violine vorzugsweiſe ſein Intereſſe erweckte, Baſſani trat. Sein Leben war durch Mäßigkeit in jeder Beziehung ausgezeichnet. Händel pflegte ihn mit folgenden Worten zu ſchildern: „Gemälde, die er umſonſt ſehen konnte, und Sparſamkeit waren ſeine Lieblingsneigungen; ſeine Garderobe war ausgeſucht dürftig, für gewöhnlich trug er ſich ſchwarz und hing einen blauen Mantel darüber, dabei lief er immer zu Fuße und machte närriſche Weigerungen, wenn wir ihn bereden wollten, auch einen Wagen zu nehmen“. Seine Gemäldeſammlung ſo wie ſein bedeutendes Vermögen — es wird auf 50,000 Thaler angegeben — vermachte er dem Cardinal Ottoboni, der das Geld indeſſen an die Verwandten des Künſtlers vertheilen ließ. Das höchſte und köſtlichſte Beſitzthum aber, deſſen er ſich erfreute, die von ihm zu höherer Bedeutung erhobene Kunſt des Violinſpiels, vererbte er auf ſeine Schüler, von denen die namhafteſten Geminiani, Locatelli, Somis, Baptiſte, Caſtrucci, Carbonelli und Moſſi ſind.

Der älteſte von dieſen, Giovanni Battiſta Somis[1]),

1) Fétis giebt ihm, jedenfalls aus Verſehen, den Vornamen Lorenzo. Die obigen Angaben ſind Regli's „Storia del Violino“, Torino 1863, entnommen.

geb. 1676 im Piemonteſiſchen, faßte ſchon in jungen Jahren den Entſchluß, Rom zu beſuchen, um ſich unter Corelli's Anleitung dem Studium der Violine zu widmen. Sein reges Kunſtintereſſe führte ihn aber auch nach Venedig zu Antonio Vivaldi, der dort als Direktor des Conſervatorium „della Pietà“ eine wichtige muſikaliſche Stellung bekleidete. Er nahm die Einflüſſe beider Meiſter in ſich auf und ſuchte aus deren Vereinigung eine beſondere Richtung zu entwickeln, welche für die von ihm begründete piemonteſiſche Schule entſcheidend wurde. In der Errichtung derſelben iſt Somis' Hauptverdienſt zu ſuchen, denn ſie wurde, wie die weitere Darſtellung ergeben wird, von großer Wichtigkeit für die violinſpielende Welt.

Nachdem Somis ſich zu Turin niedergelaſſen, übertrug man ihm die Funktion des Soloviolinisten und Orcheſterdirektors an der Hofkapelle, deren Leiſtungsfähigkeit er durch ſein intelligentes Wirken weſentlich hob. Als Tonſetzer war Somis unbedeutend. Seine Violinſonaten ſind von dürftiger Beſchaffenheit und ohne allen Kunſtgehalt. Er ſtarb am 14. Auguſt 1763. Über ſein Violinſpiel findet ſich in Baillot's Violinſchule folgendes Citat von Hubert le blanc: „Somis, Pugnani's Lehrer, trat in die Schranken; er vereinte Majeſtät mit dem ſchönſten Bogenſtriche in Europa (!), überſchritt die Grenze, wo man leicht ſcheitert, überſtieg die Klippe, woran man ſtrandet, mit einem Worte, er gelangte zu dem ſchönſten Ziele des Violinſpielers, zur Haltung einer ganzen Note. Ein einziger Bogenſtrich währte . . . . . daß einem der Athem ausbleibt, wenn man nur daran denkt“.

Als namhafteſter Repräſentant der Corelli'ſchen Schule darf Francesco Geminiani gelten. Geb. gegen 1680 zu Lucca, wurde er zunächſt Schüler eines gewiſſen Carlo Ambrogio Lonati, genannt il Gobbo, in Mailand. Sodann begab er ſich nach Rom in die Lehre Corelli's. Nach Burney hätte auch Aleſſandro Scarlatti thätigen Antheil an ſeinen muſikaliſchen Studien genommen. Geminiani brachte es als Violinſpieler und Componiſt für ſein Inſtrument zu einer ungewöhnlichen Leiſtungsfähigkeit. Trotzdem ſcheint er als Muſiker gewiſſen unerläßlichen Anforderungen nicht entſprochen zu haben. Wenigſtens ſtimmen alle Berichterſtatter darin überein, daß

er nicht im Stande geweſen ſei, ein Orcheſter anzuführen, da ſeine unruhige maßloſe Spielweiſe ſich allzuſehr in den Gegenſätzen des Eilens und Retardirens, alſo in der Anwendung des „Tempo rubato“ gefallen habe. So mußte er in Neapel, wo ihm das Amt des Concertmeiſters übertragen worden, dieſe Funktion ſchließlich mit derjenigen eines Bratſchiſten vertauſchen, weil er, anſtatt dem Orcheſter eine ſichere Stütze zu ſein, dasſelbe vielmehr durch ſeine Tempowillkür in Verwirrung brachte. Auch in London, wohin ſich Geminiani 1714 wandte, um dort eine dauernde Exiſtenz zu begründen, vermochte er ſich nicht als Orcheſterdirigent geltend zu machen. Er war hier hauptſächlich als Violinlehrer, Tonſetzer und muſikaliſch theoretiſcher Schriftſteller thätig.

Geminiani's geſammtes Leben und Wirken läßt eine eigenthümliche Miſchung unvermittelter Gegenſätze erkennen. Er war als Soloſpieler in London hochgeſchätzt, und doch machte er von dieſer Eigenſchaft verhältnismäßig wenig Gebrauch; ſein Muſikerthum erwies ſich lückenhaft, und wiederum war er Künſtler genug, um an ſein Auftreten bei Hofe die Bedingung zu knüpfen, daß er nur ſpielen werde, wenn Händel ihm accompagnire, da es außer dieſem in London Niemand vermöge. Er geräth in materielle Bedrängniß, die ihn überhaupt vielfach im Leben verfolgte und einmal ſogar ins Gefängniß führte, und als ſein Schüler und Gönner Graf Eſſex ſich's angelegen ſein läßt, ihm eine einträgliche Capellmeiſterſtelle in Irland zu verſchaffen, lehnt Geminiani das Anerbieten unter dem Vorwande ab, daß er katholiſch ſei, und doch unmöglich ſeine Religion gegen die proteſtantiſche vertauſchen könne. Indeſſen wird (bei Gerber) hinzugefügt, daß der eigentliche Grund wohl das Gefühl der Unfähigkeit für einen derartigen Wirkungskreis geweſen ſei. Manches in Geminiani's Leben deutet auf ein ſorgloſes Sichgehenlaſſen hin. Wie ohne Plan und Folge thut er bald dieſes bald jenes. Er giebt Unterricht, componirt, verfaßt theoretiſche Schriften, ſpielt gelegentlich öffentlich, geht aber vorzugsweiſe ſeiner Liebhaberei für Gemälde nach, mit denen er einen verluſtbringenden Handel treibt. Und ſo fließt ſein langes Leben hin, ohne daß er es zu einer erträglichen Exiſtenz bringt. Er beſchloß ſie zu Dublin am 17. September 1762, als er ſich be-

ſuchsweiſe bei ſeinem Schüler M. Dubourg aufhielt. Offenbar verſtand Geminiani nicht die Gunſt des Augenblicks zu nutzen. Bei ſeiner Ankunft in London mußte er um ſo größeres Aufſehen durch ſein Spiel und ſeine Compoſitionen erregen, als man dort nicht im Mindeſten verwöhnt war, denn das Violinſpiel lag zu Anfang des 18. Jahrhunderts daſelbſt noch ſehr im Argen. Sehr bald wurde dies freilich anders. London ſchwang ſich ſchnell zum Eldorado fremder Geſangs- und Inſtrumentalvirtuoſen empor, die ſchaarenweiſe in der britiſchen Reſidenz erſchienen, um ihre Kunſt gleich einer ſeltenen Waare mit Gold aufwiegen zu laſſen, und ſo hatte Geminiani in der Folge mit manchen ſeiner Genoſſen unter dem Druck einer bedeutenden Concurrenz zu leiden.

Geminiani hat eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Violincompoſitionen, ſowohl Sonaten als Concerte, geſchrieben.[1]) Es offenbart ſich in ihnen ein ſolides Weſen, zugleich aber auch ein Mangel an völlig durchgebildetem Geſchmack und Schönheitsgefühl, der ſich ganz beſonders in einer unſichern Behandlung der melodiſchen und rhythmiſchen Verhältniſſe fühlbar macht. Dieſe Schwäche der Geminiani'ſchen Geiſtesprodukte hat ſchon Burney richtig erkannt und angedeutet. Wenn aber der engliſche Kunſtrichter von „verwegenen, wilden Ergießungen" dieſes Componiſten berichtet, ſo fühlt man ſich zum Widerſpruche aufgefordert. Wir möchten ſeine Muſik eher unfertig, unregelmäßig und eckig nennen, als verwegen und wild. Wahrſcheinlich hat Burney die Eigenſchaften ſeines Spiels unwillkürlich mit auf ſeine Compoſitionen übertragen.

Geminiani's Arbeiten entbehren einer ſchönen Sinnlichkeit. Es fehlt ihnen an Prägnanz, Gedankenkraft, Unmittelbarkeit des Ausdrucks ſo wie an natürlichem melodiſchem und modulatoriſchem Fluß. Und die in ſeiner Muſik etwa durchbrechenden ſympathiſchen Momente erſcheinen vielmehr als ein Ergebnis angeeigneter als urſprünglicher Ausdrucksweiſe. Steht ſomit ſeine produktive Thätigkeit

1) Die vollſtändigen Verzeichniſſe der Werke Geminiani's, ſo wie aller weiterhin noch vorkommenden Violincomponiſten ſind in Fétis' „Biographie universelle des musiciens" zu finden. Vergl. in Betreff derſelben auch die neueren deutſchen Muſiklexika.

dem Gehalt nach gegen die ſeines Lehrers Corelli entſchieden zurück, ſo zeigt ſie doch den Fortſchritt weſentlich geſteigerter Violintechnik. Daß dieſe ihn im hohen Grade nicht nur praktiſch, ſondern auch theoretiſch beſchäftigte, beweiſt ſeine Violinſchule. Unter den Italienern war Geminiani der erſte, welcher ein ſolches violinpädagogiſches Werk verfaßte.[1]) Es erſchien 1740 in engliſcher Sprache unter dem Titel: „The art on playing the violin, containing rules necessary to attain perfection on that instrument etc.“; London. Dieſe Violinſchule erlebte kurz nach einander wiederholte Auflagen in England und Frankreich; auch eine deutſche Überſetzung wurde 1785 zu Wien veranſtaltet, obwohl Leopold Mozart's treffliche Violinſchule inzwiſchen (1756) zum Vorſchein gekommen war, — ein Beweis mehr, daß ſie ihrer Zeit als ein geſchätztes und geſuchtes Lehrbuch galt.

Der Inhalt des Werkes handelt in 23 Paragraphen von den Elementen des Violinſpiels, nämlich von der Haltung der Geige und des Bogens, von der Fingerſetzung, von den Tonleitern in verſchiedenen Lagen, Trillern, Verzierungen, Arpeggio's, Doppelgriffen ꝛc. ꝛc. Man ſieht, es iſt eine Darſtellung des folgerichtigen, aus dem Weſen der Sache abgeleiteten Lehrganges. Die Behandlung des Stoffes bleibt freilich auf das Weſentlichſte beſchränkt. Jedoch die Fundamentallehren, welche Geminiani giebt, gelten heute noch wie damals.

1) Man hat gewiſſe theoretiſche Werke des 16. Jahrhunderts als Violinſchulen bezeichnet. So z. B. Hans Gerle's „Muſica teutſch, auf die groſſen vnd kleinen geygen“ (1532). Dieſes Buch iſt aber, wie die andern gleichartigen Erzeugniſſe jener Zeit, keineswegs eine Violin-, ſondern eine „Geigen“-, d. h. eine Viola-Schule. Als älteſte, im Druck erſchienene Violinſchule dürfte die, mit einer Violaſchule zuſammen von dem berühmten engl. Gambenſpieler Chriſtopher Simpſon 1660 herausgegebene zu bezeichnen ſein. Der Titel lautet: „A brief Introduction to the skill of Musick. In twoo Books. The first contains the Grounds and Rules of Musick. The second, Instructions for the Viol and also for the Treble-Violin. The third adition enlarged. To which is added a third Book, entitnlad, the Art of Descant or composing Musick in Parts, by D. Thom. Campion. With annotations thereon by Mr. Ch. Simpson. London, printed by Will. Godbid for John Playford, at his shap in the Inner Temple, 1660. Mit Beziehung auf die Violine enthält das Werk folgende Abſchnitte: „Instructions for the Treble-Violin“ und „Several lessons for the Violin, both by Notes and Letters“.

So war denn Corelli's fruchtbringende Lehre in ihren Grundzügen durch das geschriebene Wort der Mit- und Nachwelt verkündet.

Sonderbar sind zum Theil die Bemerkungen, welche Geminiani in dem mit Vorliebe behandelten Abschnitte über die Verzierungen giebt, denn sie beweisen, daß man zu jener Zeit, in realistischem Streben befangen, Wesen und Ausdrucksfähigkeit der Musik theilweise noch in Dingen suchte, die wir lediglich als Ornamente betrachten. So heißt es in der deutschen Übersetzung der Schule: „Der untere Triller geschwind und lang geschlagen, ist fähig eine Fröhlichkeit auszudrücken, kurz und sanft geschlagen, kann er eine zarte Leidenschaft bilden. Der Vorschlag von oben taugt, eine Anmuthigkeit, eine Freude oder die Liebe auszudrücken. Der Vorschlag von unten hat die nämlichen Eigenschaften. Der Zwicker ist fähig verschiedene Leidenschaften auszudrücken, z. B. den Zorn oder die Herzhaftigkeit, wenn er stark und lang ist. Freude und Zufriedenheit, wenn er kürzer und schwächer ist. Die Furcht, den Verdruß oder das Klagen, wenn er sehr schwach ist und die Note verstärket wird, und endlich Lust und Anmuthigkeit, wenn er kurz gemacht und die Note zärtlich verstärkt wird, u. s. w." Diese speculative Richtung, welche ihr Seitenstück in der Schubart'schen Charakteristik der Tonarten findet, machte indeß bald einer verständigeren Auffassung Platz, und schon in Mozart's Violinschule, die nur sechzehn Jahre später erschien, findet sich keine Spur mehr davon. Überhaupt geht der deutsche Meister nicht nur gründlicher, sondern auch rationeller zu Werke. So eifert er z. B. gegen den damals noch vielfach üblichen und auch von Geminiani ausdrücklich empfohlenen Brauch, dem Schüler das Griffbrett zur Erleichterung der Intonation einzutheilen und mit Strichen zu versehen, indem er sagt: „Ich kann hier jene närrische Lehrart nicht unberührt lassen, die einige Lehrmeister bey der Unterweisung ihrer Lehrlinge vornehmen: wenn sie nämlich auf den Griff der Violin ihres Schülers die auf kleine Zettelchen hingeschriebene Buchstaben aufpichen, oder wohl gar an der Seite des Griffs den Ort eines jeden Tones mit einem starken Einschnitte oder wenigstens mit einem Ritze bemerken. Hat der Schüler ein gutes musikalisches Gehör, so darf man sich nicht solcher Ausschweifungen bedienen: fehlet

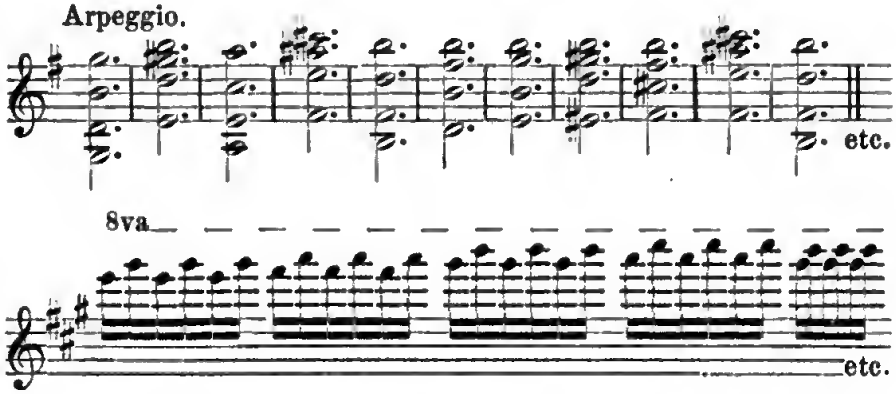
es ihm aber an dieſem, ſo iſt er zur Muſik untauglich, und er wird beſſer eine Holzaxt als die Violin zur Hand nehmen". Dagegen giebt Mozart derjenigen Haltung der Violine, bei welcher ſich das Kinn rechts vom Saitenhalter befindet, den Vorzug, während Geminiani ſchon lehrt, daß das Kinn des Spielers auf der linken Backe der Violine ruhen müſſe, wie es allein zweckmäßig und richtig iſt. Der praktiſche Theil von Geminiani's Violinſchule, beſtehend in 12 Violinübungen, kann nur einen ſehr relativen Werth beanſpruchen. Es iſt dieſe Partie, wie in den meiſten derartigen Werken, die bei weitem ſchwächſte Seite. Abgeſehen davon, daß es zu den Unmöglichkeiten gehört, in ſo engem Rahmen auch nur annähernd das Übungsmaterial für Ausbildung des Schülers zu concentriren, wird gewöhnlich der Fehler einer ſprunghaften oder doch zu ſchnell fortſchreitenden Folge gemacht, und dieſe Übelſtände zeigen ſich auch in Geminiani's Schulexempeln.

Außer ſeiner Violinſchule veröffentlichte der Künſtler noch andere theoretiſche Werke, von denen hier nur „Guida Armonica o Dizionario armonico" (1742) und „The Art of accompagnement" etc. (1755) angeführt ſeien. Das erſtere Werk ſoll nach Fétis' Verſicherung ſeiner Zeit zur Bereicherung des harmoniſchen Satzes beigetragen haben, — eine Behauptung, für deren Richtigkeit uns der franzöſiſche Autor den Beweis ſchuldig bleibt.

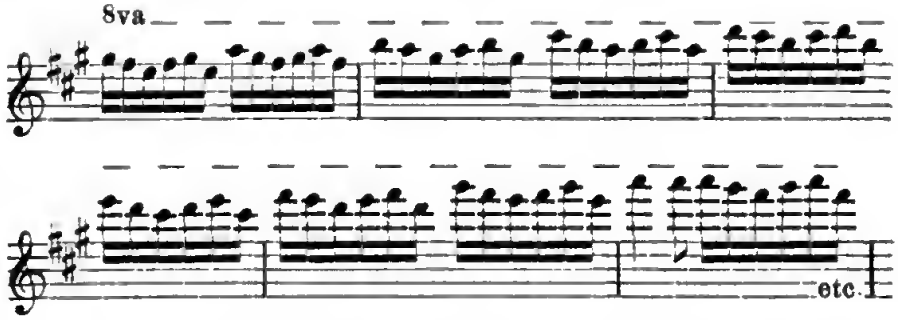
Eine andere Bedeutung als Geminiani gewann für das Violinſpiel Pietro Locatelli. Er iſt mit Rückſicht auf ſein drittes Werk „L'arte del Violino, XII Concerti con XXIV Capricci ad Libitum etc." als Vater des modernen Violinvirtuoſenthums anzuſehen. Dieſe zweifelhafte Ehre wird ihm ſelbſt im Hinblick darauf nicht ſtreitig zu machen ſein, daß er, wie die Violinliteratur des vorigen Jahrhunderts deutlich zeigt, mit dem genannten opus nur in vereinzelten Fällen und erſt verhältnismäßig ſpät Einfluß gewann. Der Entwickelung des Violinſpiels war durch Corelli und die ihm folgenden Meiſter im Ganzen und Großen zunächſt eine andere Bahn vorgezeichnet, als die von Locatelli hier betretene. Es fehlte im Allgemeinen noch an hinreichendem Zündſtoff für das blendende und täuſchende Brillantfeuerwerk des abſoluten Virtuoſenthums, dem wir

ſpäter als einer in gewiſſem Sinne wohl erklärlichen Ausgeburt der Kunſt begegnen. Nichts deſto weniger hat Locatelli die erſten Ingredienzien und Requiſite zu demſelben geliefert. Unſre Aufmerkſamkeit nehmen die 24 Capriccios [1]) vorzugsweiſe in Anſpruch. Es ſind etüdenartige Muſikſtücke, in denen neben verwerthbarem Material eine Fülle ſchwierigſter Aufgaben für das Fingerheldenthum der Violine angehäuft iſt. Dieſen Zweck verfolgt der Verfaſſer ſo rückſichtslos, daß er darüber alle höheren künſtleriſchen Forderungen unberückſichtigt läßt. Schon der formelle Bau der Muſikſtücke iſt loſe, moſaikartig; noch weniger entſpricht der Inhalt dem Weſen wahrer Kunſt. Gewiſſe Paſſagen wechſeln in monotoner, unvermittelter Folge mit einander ab. Dabei ſucht der Componiſt die äußerſten Grenzen des Inſtrumentes auf; ja, er überſchreitet dieſe Grenzen, und nicht befriedigt davon, ergeht er ſich in den halsbrechendſten Combinationen des mehrſtimmigen Spiels, völlig unbekümmert darum, ob das, was er erſonnen, ſich durch eine künſtleriſche Idee, oder doch wenigſtens durch eine gute, violingemäße Klangwirkung rechtfertigt.

Es ſoll nicht bezweifelt werden, daß die Förderung der Technik durch Stellung ungewöhnlicher Aufgaben bedingt iſt; aber keinesfalls darf darunter die Natur des betreffenden Organs bis zur Unkenntlichkeit leiden, wie bei Locatelli. Beiſpielsweiſe nur ein paar Proben:



1) Acht derſelben ſind neuerdings von C. Witting bei Holle in Wolfenbüttel herausgegeben worden.



Vorſtehendes gehört ohne Frage in das Bereich der Charlatanerie. Die Interpretin des Inſtrumentalgeſanges wird hier zu einer Quälmaſchine für Fingerdreſſur, Handverrenkungen und Gehörsnerven herabgewürdigt und der Grundcharakter der Violine iſt damit vernichtet. Die beiden letzteren Beiſpiele darf man ſonder Scheu als Ausbrüche einer narrenhaften Phantaſie bezeichnen. Man wird bei denſelben eher an alles Andere als an Muſik erinnert.

Konnte Locatelli ſich ſo bald von der klaſſiſchen Lehre Corelli's emancipiren, ſo darf man ſich wahrlich nicht über die Ausſchreitungen wundern, denen weiterhin andere Violiniſten anheimfielen. Merkwürdig bleibt es immerhin, daß faſt gleichzeitig mit der erſten bedeutſamen Entwickelung des Solo-Violinſpiels auch die erſten Grundlinien der Schattenſeite dieſer Kunſt gezogen werden; merkwürdiger aber noch, daß dies ein Mann unternahm, der in der Mehrzahl ſeiner Compoſitionen, ſo weit ſie zu unſerer Kenntnis gelangt ſind, durchſchnittlich nicht nur als ein ruhiger, beſonnener Kunſtbürger, ſondern in einzelnen Werken ſogar als wohlempfindender, achtbarer Muſiker erſcheint. Er erinnert in dieſen Fällen freilich an Corelli's Manier, deſſen plaſtiſche Klarheit er indeſſen ebenſowenig erreicht wie Geminiani. Einen thatſächlichen geiſtigen Fortſchritt gegen das Vorbild bewirken mithin beide Künſtler nicht; nur in techniſcher und formeller Hinſicht gehen ſie weiter. In dieſen Beziehungen iſt ihnen jedoch um ſo weniger ſchlechthin einflußreiche Bedeutung zuzugeſtehen, als gleichzeitig die Leiſtungen anderer italieniſcher Meiſter im Gebiete der Violincompoſition auftauchen, denen das unbedingte Verdienſt des Fortſchrittes mit Beziehung auf Corelli's Vorgang zuerkannt werden muß.

Locatelli war im Hinblick auf die technische Handhabung der Violine sicher eine ungewöhnliche Erscheinung. Allein es mangelt denjenigen seiner Arbeiten, durch die er sich von den Zeitgenossen unterscheidet, maß- und geschmackvolle Behandlung. Schon Burney bemerkt sehr richtig, daß seine Compositionen mehr Erstaunen erregen als Genuß erwecken. Wenn Fétis in seiner Biographie universelle gegen dies Urtheil auftritt, indem er sagt, der genannte Kunsthistoriker habe es nicht verstanden, das Verdienst des fraglichen Violinisten zu würdigen, so beweist dies nur, daß er, wie öfter, so auch in diesem Falle, einseitig Partei nimmt für eine Richtung, welche unnachsichtig bekämpft werden muß, sobald die Principien der echten, wahren Kunst bedroht oder gar verletzt werden. Fétis ist überhaupt ein warmer Verehrer Locatelli's. Er erklärt ausdrücklich, daß die Sonaten und Concerte desselben voll graziöser Ideen sind, und sich durch elegante Faktur hervorthun, und über das zehnte Werk des Componisten „Contrasto armonico", welches „Concerti à quattro" enthält, fügt er hinzu, es gelte für die schönste Arbeit Locatelli's und zeichne sich durch Gefühl und gute Harmonie aus. Ob er hier Recht behält, könnte nur die Bekanntschaft mit der betreffenden Musik selbst ergeben.

Über Locatelli's äußere Lebensumstände ist nur wenig bekannt. Zu Bergamo 1693 geboren, wurde er frühzeitig von seinen Eltern nach Rom geschickt, um dort Corelli's Unterricht zu empfangen. Nach mehreren Reisen ließ er sich in Amsterdam nieder. Hier machte er sich durch Einrichtung stehender, von ihm geleiteter Concerte verdient, mit denen er den Grund zu einem regelmäßigen öffentlichen Musikleben der altberühmten Handelsstadt legte. Die Kunstfreunde Amsterdam's ließen es dagegen nicht an Beweisen aufrichtigster Werthschätzung fehlen und legten beim Ableben des Künstlers, wie es beim Verluste theurer Personen geschieht, Trauerzeichen an.

Pietro (nach Pohl's Angabe Prospero) Castrucci, geb. zu Rom gegen 1690, trat 1715 als trefflicher Violinist in die Dienste des Grafen Burlington, der ihn nach London zog. Hier übernahm er die Direktion des italienischen Opernorchesters, und that sich besonders als Solospieler in Händel's Opern hervor, in denen ihn

Quantz 1727 hörte. Angeblich ſoll Caſtrucci das Modell zu Hogarth's „enraged Musician“ abgegeben haben. Doch iſt die Sache einigermaßen zweifelhaft. Riepenhauſen, der Herausgeber von Lichtenberg's Erklärungen zu Hogarth's Compoſitionen ſagt über die betreffende Darſtellung: „In keinem Hogarth'ſchen Blatte haben die Erklärer ſo viele Schwierigkeiten gefunden, oder vielmehr finden wollen, als in dem vor uns liegenden, indem ſie ſich weder über die Hauptfigur noch über die Beiwerke vereinigen können. Die erſte Schwierigkeit, welche die Erklärer beſchäftigt, iſt der Name des entrüſteten Violinſpielers. Rouquet hält ihn für einen Italiener, den das Geräuſch von London in Wuth bringt; Nichols für den berühmten Caſtrucci, Ireland aber, dem Lichtenberg folgte, für John Feſtin (einen damals in London lebenden Flöten- und Oboenſpieler). Das Ganze iſt, wie bereits Lichtenberg vermuthete, gegen die Italieniſche Oper, und wahrſcheinlich gegen Caſtrucci gerichtet.“ Caſtrucci hatte das Unglück, ſpäter wahnſinnig zu werden, und man behauptet, daß ſein maßloſer Kunſtenthuſiasmus die Urſache davon geweſen ſei. Er unterlag ſeinen Leiden 1769. Caſtrucci veröffentlichte zu London zwei Sonatenwerke und 12 Violinconcerte. Die von ihm in Cartier's „L'art de Violon“ mitgetheilte Violinfuge verräth keine hervorragende Begabung für die Compoſition.

Carbonelli (Steffano), deſſen Geburtsjahr unbekannt iſt, folgte 1719, nachdem er ſchon längere Zeit in Rom gewirkt, einer Einladung des Herzogs von Rutland nach London, der ihn in ſein Haus aufnahm. Aus Dankbarkeit componirte Carbonelli 12 Violinſolos, die er ſeinem Gönner widmete. 1720 wurde er Vorſpieler bei der neu gegründeten Londoner Muſikakademie. Fünf Jahre ſpäter gab er dieſe Stellung aber auf, um als Orcheſterführer beim Drury-Lane-Theater einzutreten. Doch auch hier hielt er nicht lange aus; er ſchied aus ſeinem Wirkungskreiſe aus, um ſich an Händel's Oratorienaufführungen zu betheiligen.

Carbonelli ſcheint ein unbeſtändiger Charakter geweſen zu ſein. In ſpäteren Jahren gab er die Muſik gänzlich auf und widmete ſich dem Weinhandel, wobei er es bis zum Königl. Hoflieferanten brachte. Als ſolcher ſtarb er hochbetagt im Jahre 1772 zu London.

Von Giovanni Moſſi iſt weiter nichts bekannt, als daß er nach vollendeter Lehrzeit bei Corelli ſich in den römiſchen Muſikkreiſen durch ſein Violinſpiel rühmlich hervorthat, und daß er fünf verſchiedene Werke, theils Sonaten, theils Concerte für die Geige veröffentlichte.

Unter den namhaften Vertretern der Corelli'ſchen Schule iſt auch ein Franzoſe, Baptiſte Anet, in Betreff deſſen wir auf den Abſchnitt über das franzöſiſche Violinſpiel verweiſen.

Hiermit ſchließt die Reihe von Corelli's Schülern. Es ſind an dieſer Stelle nun noch einige Violinſpieler einzureihen, von denen zwei in nähere Beziehung zu Corelli gebracht werden, obwohl es zweifelhaft iſt, ob ſie unmittelbare Schüler dieſes Meiſters waren. Die beiden letzteren heißen: Carlo Teſſarini, „Professore di Violino“ und „Compositore di musica“, wie er ſich auf ſeinem Bildnis nennt, und Nicolo Coſimi.

Teſſarini, geb. 1690 zu Rimini, war erſter Violiniſt an der Metropolitankirche zu Urbino und genoß als ſolcher ſeit dem Jahre 1724 eines bedeutenden Rufes in Italien. Es exiſtiren von ihm mehrere Violincompoſitionen. Die Angabe Burney's, daß er im zweiundſiebzigjährigen Alter nach Amſterdam gekommen ſei, und dort Werke in einer modernen, von ſeinen früheren Arbeiten völlig abweichenden Manier zur Aufführung gebracht habe, weiſt Fétis mit dem Bemerken zurück, daß es ſich hierbei um nichts anderes handele, als um eine, damals in Amſterdam erfolgte Veröffentlichung zweier Werke, von denen das eine die franzöſiſche Ausgabe einer Violinſchule: „Grammatica di musica, divisa in due parti per imparare in poco tempo a suonar il Violino etc.“ geweſen ſei. Der Titel der franzöſiſchen Ausgabe des Werkes lautet: „Nouvelle Méthode pour apprendre par théorie dans un mois de tems, à jouer du Violon, divisée en trois classes; avec des leçons à deux violons par gradation, Amsterdam 1762.“[1])

1) In meinem Beſitze befindet ſich die franzöſiſche Ausgabe dieſer Violinſchule, auf deren Titel aber nicht Amſterdam, ſondern Paris als Verlagsort, doch ohne Jahreszahl, angegeben iſt. — In einem von Liepmannsſohn 1870 zu Paris veröffentlichten antiquariſchen Catalog iſt ein handſchriftliches Exemplar

Aus dieſer Ankündigung geht hervor, daß die in unſerer Zeit nicht ſelten vorkommende Charlatanerie, Sprachen und Künſte in kürzeſter Zeit lehren zu wollen, keineswegs eine Erfindung neueſten Datums iſt. Jedenfalls war es Teſſarini hierbei nur um eine in die Augen fallende Reclame zu Gunſten ſeiner Violinſchule zu thun. Denn daß er wirklich geglaubt haben ſollte, man könne in einem Monat Violine ſpielen lernen, iſt ſchlechterdings nicht anzunehmen, weil man ihn ſonſt der Schwachſinnigkeit zeihen müßte, wozu kein Grund vorhanden iſt.

Teſſarini's Violinſchule beſteht aus einer dürftigen Behandlung der für die Technik erforderlichen Elementargegenſtände. Der Autor begnügt ſich damit, ſeinen Stoff, mit Einſchluß einiger für die erſte, zweite, dritte und ſiebente Lage berechneter Übungsſtücke, Alles in Allem auf 10 Seiten zu abſolviren. Was er giebt, iſt weniger, als die der Entſtehung nach ältere Violinſchule Geminiani's darbietet, weshalb keine Veranlaſſung vorliegt, näher darauf einzugehen. Nur ſei noch bemerkt, daß Teſſarini ſeine Violinſchule in drei Abſchnitte eingetheilt hat, zu denen je 12 „Leçons de gradation“ gehören, die aber als ſelbſtſtändige Werke, und alſo unabhängig von der Violinſchule im Druck erſchienen.

In ſeinen Compoſitionen lehnt Teſſarini ſich entſchieden an Corelli an, ohne ſich irgendwie auszuzeichnen. Seine Violinſätze haben mehrentheils etwas Etüdenartiges und die dazu gehörenden Baßbegleitungen ſind mit geringen Ausnahmen von gewöhnlicher Beſchaffenheit. Sein Todesjahr iſt unbekannt.

Nicolo Coſimi wurde zu Rom in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren. Er ging 1702 nach London und veröffentlichte dort zwölf Violinſolos. Einige Zeit darauf kehrte er nach

---

(angeblich „manuscript authographe“) der Teſſariniſchen Violinſchule unter folgendem Titel aufgeführt: „Grammatica di musica insegna il modo facii e brieve per bene imparare di sonare il violino. opera prima. Roma 1741“. Beſtätigt ſich die Angabe, daß es ſich hier um ein Manuſcript Teſſarini's handelt, ſo würde dadurch conſtatirt ſein, daß dieſe Violinſchule ſchon 21 Jahre vor Veröffentlichung der franzöſiſchen Ausgabe und 1 Jahr nach dem Erſcheinen von Geminiani's Violinſchule verfaßt worden iſt.

Italien zurück und ſtarb dort bald. Er wird von Burney als ein vorzüglicher Violinſpieler gerühmt.

Francesco Montanari, gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Padua geboren, wirkte von 1717 bis an ſein Ende (1730) als Celebrität des Violinſpiels am St. Petersdome zu Rom. Seine Arbeiten gewähren kein beſonderes Intereſſe. Sie ſind meiſt inhaltsleer, und häufig von ziemlich roher, unſauberer Geſtaltung. Beſſeres leiſtete, zumal in formeller Hinſicht, Giuſeppe Matteo Alberti[1]), geb. 1685 zu Bologna (geſt. 17..), deſſen Amt und Würden aus dem Titel ſeines erſten, 1713 in genannter Stadt veröffentlichten Werkes zu erſehen iſt: „X Concerti per Chiesa, e per Camera, ad Uso dell' Academia eretta nella Sala del Sig. Co. Orazio Leonardo Bargellini, Nobile Patrizio Bolognese, compoſti e dedicati al sudetto Signore da G. M. Alberti, Musico Sonatore di Violino nella Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna, et Accademico Filarmonico.“ Der Autor erinnert in dieſen Compoſitionen, von denen 5 Kirchenconcerte und 5 ſogenannte Symphonien (d. h. Concerte ohne obligate Violine) ſind, an Corelli's Satzweiſe. Der Titel ſeines dritten Werkes in engliſcher Ausgabe iſt: „Solos for a Violin with a Thorough-Bass for the Harpsicord or Bass Violin, composed by G. M. Alberti. Opera terza.“ Alberti war Schüler eines gewiſſen Manzolini. Nach Burney wurden die Inſtrumentalſtücke Alberti's zu ihrer Zeit häufig in den Concerten von Provinzialſtädten aufgeführt.

Ein anderer wenig älterer Bologneſiſcher Violinſpieler von Auszeichnung war Francesco Manfredini (geb. 1673, geſt. 17..). Er ließ 1704 „Concertini per Camera a Violino e Violoncello“ als op. 1 drucken, denen noch „Sinfonie da chiesa“ und „Concerti a due Violini etc. als op. 2 und 3 folgten. 1704 wurde er zum Mitglied der Philharmoniſchen Geſellſchaft ſeiner Vaterſtadt ernannt.

Ein gerühmter Violinvirtuoſe war Giovanni Madonis, geb. zu Venedig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. 1726

1) Es giebt noch einen Violinſpieler Alberti aus derſelben Zeit mit dem Vornamen Pietro. Er war in Dienſten des Prinzen von Carignan und veröffentlichte 1700 „Sonate à tre“ in Amſterdam.

kam er in Gesellschaft von italienischen Opernsängern als deren Dirigent nach Breslau. Anfangs 1729 ließ er sich zu Paris im Concert spirituel hören, was ihm eine Anstellung bei den „Violons ordinaires de la musique du roi“ eintrug. Aber schon 1731 folgte er einem Rufe nach Petersburg, wo er lange Zeit hindurch in hoher Schätzung stand.

Nicola Mattheis, Violin- und Guitarrenvirtuose aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ließ sich 1690 in London nieder und erregte nach Burney's Mittheilungen durch seine Fertigkeit und Gewandtheit im Violinspiel solches Aufsehen, daß die Geige an Stelle des bis dahin vorzugsweise betriebenen Violaspieles schnell zu großer Beliebtheit in der Themsestadt gelangte. 1698 gab er dort ein Concert, welches ihn in weiteren Kreisen der Londoner Musikwelt bekannt machte. Gute Einnahmen verschaffte er sich durch seine suitenartigen Compositionen für zwei Violinen, die er zu hohen Preisen nicht nur an seine Schüler, sondern auch an Liebhaber aus freier Hand verkaufte. Dieser Einkünfte erfreute er sich aber nicht lange, da er bald einem dissoluten Lebenswandel verfiel, infolge dessen er starb.

Seinen Sohn Nicola Mattheis, nach Gerber's Angabe auch Matteis oder Mathys geheißen, hatte er frühzeitig zu einem vorzüglichen Violinisten erzogen, der mit „unnachahmlicher Simplicität und Zierlichkeit“ die Corelli'schen Geigensoli zu spielen verstand. Quanz berichtet über ihn, daß er zu denselben „neue Manieren“, d. h. Verzierungen und dergl. gesetzt habe. Gegen 1717 begab er sich nach Wien, wo er einige Zeit hindurch in der kaiserl. Capelle als erster Violinist thätig war. Später ging er nach Prag, wo er die Balletmusik zu der, für die Krönungsfeierlichkeiten Karl's VI. von Fux componirten Oper „Costanza e Fortezza“ schrieb. Er war noch 1727 in der böhmischen Hauptstadt. Sodann kehrte er wieder nach England zurück und nahm in Shrewsbury seinen Wohnsitz, wo er, wie Burney berichtet, bis zu seinem Tode (1749) als Violinist und Sprachlehrer lebte.

Der Cremoneser Geiger Gasparo Visconti, geb. in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte zu Anfang des 18. Jahr-

hunderts in London und veröffentlichte dort 1703 ſechs Solo-Violinſonaten, welche auch in einer zweiten Ausgabe bei Roger in Amſterdam erſchienen.

Corelli's ruhmreiches Wirken hatte der neuen Kunſt in Italien, zumal in den nördlichen Provinzen der Halbinſel einen mächtigen Aufſchwung gegeben. Sie war bereits mit Beginn des 18. Jahrhunderts in alle Lebenskreiſe eingedrungen und es gehörte gewiſſermaßen zum guten Ton, entweder Violine zu ſpielen, oder doch für dies Inſtrument Muſik zu ſetzen. Mitglieder vornehmer Familien componirten und ſpielten mit Fachmännern um die Wette. Es ſei nur an die Venezianer Gebrüder Marcello erinnert, die ſich gleichfalls der Inſtrumentalcompoſition zuwendeten, obwohl das eigentliche Gebiet ihrer Thätigkeit die Vocalcompoſition war. Auch der Clerus, getreu dem alten Herkommen, die ſchönen Künſte pflegen und fördern zu helfen, betheiligte ſich nach wie vor mit Eifer und Erfolg an dem geſchäftigen Treiben. Wiederum bietet die märchenhafte Lagunenſtadt Venedig, welche demnächſt aufs Neue wichtigen Antheil an dem Entwickelungsgange der Violincompoſition nahm, für dieſe Erſcheinung ein glänzendes Beiſpiel. Dort hatte die Tonkunſt ſeit Beginn des 16. Jahrhunderts neben der Malerei einen fruchtbaren Boden gefunden. Eingebürgert durch den Niederländer Adrian Willaert († 1563) wurde ſie von deſſen Nachfolgern Cyprian de Rore, Andrea und Giovanni Gabrieli, Caldara und Lotti (ſämmtlich wichtige Vertreter des Kirchenſtyles) fortgeführt. Als die Oper dann nach hundertjährigem Wachsthum mehr und mehr in den Vordergrund des öffentlichen Lebens getreten war, nahmen die Muſiker Venedigs, obwohl die weitere Entwickelung dieſer Kunſtgattung vorzugsweiſe der neapolitaniſchen Schule überlaſſen blieb, gleichfalls an der Bühnencompoſition Theil. Der Name Marcello wurde ſchon erwähnt. Thätiger noch zeigten ſich in dieſem Gebiete Tomaſo Albinoni und Antonio Vivaldi. Der erſtere ſchrieb über 40, der letztere gegen 30 Opern. Beide Männer waren aber auch ſehr fleißige Inſtrumentalcomponiſten mit beſonderer Bevorzugung der Violine. Hier laſſen ſie den Einfluß der Corelliſchen Satzweiſe erkennen.

Über das Leben Albinoni's, eines in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geborenen Venezianers (geſt. 17..), fehlen alle näheren Nachrichten. Man iſt durch die von ihm vorhandenen Compoſitionen, deren vollſtändiges Verzeichnis Fétis mittheilt, nur über ſeine Thätigkeit als Tonſetzer unterrichtet. Daß er nicht Muſiker von Fach war, darf mit Gewißheit aus dem Titel ſeines erſten Sonatenwerkes für 2 Violinen und Baß geſchloſſen werden, welcher neben dem Epitheton „Musico di Violino“ die ausdrückliche Bezeichnung „Dilettante Veneto“ enthält. Nichts deſto weniger zeigen ſeine Arbeiten ein ernſtes, gründliches Studium, und im Hinblick auf formelle Gewandtheit hält er gleichen Schritt mit den namhafteſten Componiſten ſeiner Zeit. Hierin beſteht aber auch ſein ganzes Verdienſt. Albinoni's Muſik iſt von der philiſterhafteſten Trockenheit. Kaum gelingt es ihm momentan einmal, ſich über den leeren Schematismus des Formenweſens zu erheben, in dem er vielmehr völlig aufgeht. Die leere Figuration tritt meiſt an Stelle melodiſcher Geſtaltung, und in dieſem Sinne ſind ſeine Allegroſätze reichlich bedacht, während das Adagio ihn faſt immer nur vorübergehend beſchäftigt. Wenn Fétis bemerkt, daß Albinoni mehr Talent im Gebiete der Inſtrumentalmuſik als in ſeinen Opern zeigt, ſo müſſen die letzteren thatſächlich Muſterſtücke unvergleichlicher Sterilität und Langweiligkeit ſein. Unwillkürlich drängt ſich die Frage auf, wo die Venediger Geduld und Wohlwollen hernahmen, um ſolche Bühnenwerke ruhig mit anzuhören, da ausdrücklich berichtet wird, daß Albinoni's Opern faſt ohne Ausnahme über die venezianiſche Bühne gingen. Es ſcheint indeß, daß man in dieſem Punkt nicht zu anſpruchsvoll war. Denn auch Vivaldi's Compoſitionen, die freilich größere Bedeutung für die Violinliteratur beanſpruchen dürfen, leiden keineswegs an Erfindung, Fantaſie und poetiſcher Stimmung.

Antonio Vivaldi, gleichfalls in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren (geſt. 1743), war Abbäte, alſo Weltgeiſtlicher mit dem Beinamen il prete rosso, den man ihm ſeines rothen Haupthaares wegen gegeben hatte. Die Ausübung ſeines klerikalen Berufes ſcheint ihn nicht ſonderlich belaſtet zu haben, obwohl nach Gerber ſeine Neigung zur Bigotterie ſo ſtark war, daß er den Roſen-

kranz nicht eher aus der Hand legte, bis er die Feder ergriff, um eine Oper zu ſchreiben. Denn es iſt uns ein Vorfall aus ſeinem Leben aufbehalten, welcher erkennen läßt, wie ſorglos und gemächlich er den kirchlichen Dienſt verſah. Einſtmals, da er ſeine tägliche Meſſe las, überkam ihn die Compoſitionslaune. Ohne Bedenken unterbrach er die prieſterliche Funktion, begab ſich in die Sakriſtei, um dort ſeiner muſikaliſchen Gedankenbürde ſich zu entledigen, und kehrte, nachdem dies geſchehen war, an ſeinen Platz zur Beendigung der Ceremonie zurück. Die Sache wurde natürlich auf der Stelle anhängig gemacht und Vivaldi wegen dieſes Disciplinarvergehens von der kirchlichen Behörde inquirirt. Man ließ indeſſen Gnade für Recht ergehen und ſchritt zu dem bequemen Auskunftsmittel, ihn für einen Menſchen zu erklären, deſſen Kopf nicht ganz in Ordnung ſei. Doch erhielt er die Weiſung, ſich in Zukunft des Meſſeleſens gänzlich zu enthalten.

Wer ſollte im Hinblick auf dieſes Ereignis nicht glauben, daß Vivaldi ein tiefſinniger, gedankenreicher, von dem heiligen Geiſt der Kunſt inſpirirter Tondichter geweſen ſei? Und doch erſehen wir aus der Beſchaffenheit ſeiner maſſenhaften Compoſitionen, von denen in der Königl. Privatmuſikſammlung zu Dresden allein 79 Violinconcerte aufbewahrt werden, daß nur die holde Gewohnheit des Daſeins als Urſache einer ſo ſträflichen Extravaganz betrachtet werden kann. Gewiß, Vivaldi war ein Vielſchreiber in des Wortes verwegenſter Bedeutung. Er gehört zu jenen Naturen, die im Beſitze bedeutender Technik und außerordentlichen Formgeſchickes immerdar zur Produktion bereit ſind, ohne viel nach Bedeutung und Gehalt des Hervorgebrachten zu fragen. In der That enthalten ſeine Compoſitionen (wir faſſen hier zunächſt diejenigen für Violine ins Auge) nur ſelten Regungen tieferer Empfindung, beachtenswerther Gedankenkraft und wahrhafter Kunſtweihe. Zur Hauptſache iſt es bei ihm immer die Form, welche den muſikaliſchen Geiſt beſchäftigt. Hier aber gelang es Vivaldi, einen nicht zu unterſchätzenden Einfluß auf ſeine Zeitgenoſſen auszuüben. Er iſt, um es mit einem Worte zu ſagen, wenn auch nicht der Schöpfer, ſo doch der Verbeſſerer des „Concertes im italieniſchen Styl", deſſen geſammte Struktur zu Anfang des

vorigen Jahrhunderts maßgebend für alle Componiſten ohne Ausnahme wurde. Gerber bemerkt richtig, daß Vivaldi mit ſeinen Concerten mehr als 30 Jahre den Ton in dieſer Kunſtgattung, namentlich für die von Quanz und Benda beliebte Manier angegeben hat. Dem iſt hinzuzufügen, daß ſelbſt ein Genius wie Joh. Seb. Bach es nicht verſchmähte, eine Reihe Vivaldi'ſcher Violinconcerte für Pianoforte zu bearbeiten, offenbar in der Abſicht, die leichtflüſſige, formgewandte Satzweiſe des Italieners für ſeine eigenen ähnlichen Arbeiten zu verwerthen. Denn daß Bach mit dieſen Transſcriptionen dem berühmten Zeitgenoſſen eine Huldigung habe darbringen wollen, iſt um ſo weniger anzunehmen, als unſer Großmeiſter weder Muße noch Neigung zu ſolchen Höflichkeitsbezeigungen hatte, des Umſtandes nicht zu gedenken, daß gerade dieſe Arbeiten zu Bach's Lebzeiten unbekannt blieben. Sie wurden erſt in neueſter Zeit der Öffentlichkeit (Leipzig bei Peters) übergeben, ſo daß Vivaldi gewiß nichts von der verbeſſerten Auflage ſeiner Compoſitionen erfahren hat.

Ein Kunſtgeiſt wie Joh. Seb. Bach genießt das ſeltene Vorrecht, alles auf ſeiner Laufbahn ihm Begegnende ſich anzueignen, um es für die Kunſt zu verwerthen. Er hat die Italiener ſicherlich ſo gut ſtudirt, wie irgend ein Deutſcher, und unter anderen auch von Vivaldi gelernt, wie man Concerte im „italieniſchen Styl" ſchreiben müſſe. Freilich ſind durch die Umprägung erſt Münzen von Gehalt entſtanden. Es kann hier um ſo weniger die Abſicht vorliegen, einen Bach auf Koſten Vivaldi's zu feiern, je tiefer die Kluft iſt, welche beide Männer von einander trennt. Man vergleiche indeſſen einmal Vivaldi'ſche Concerte mit den Bach'ſchen Bearbeitungen und ſehe, was aus dem dürren Skelett des italieniſchen Componiſten geworden iſt. Wahrlich, wie durch Zauberkraft iſt hier ein kümmerlich begrüntes Grasbeet in ein gefälliges Blumenſtück verwandelt!

Je weniger Fantaſie, Geiſt und Tiefe Vivaldi in ſeinen Compoſitionen zeigt, deſto erfinderiſcher iſt er in Äußerlichkeiten aller Art. Er hat Concerte für eine, zwei, drei und vier Violinen mit Begleitung geſchrieben, die eine ſinnreiche, mannichfaltige und dazu völlig ſachgemäße Behandlung der Solopartien aufweiſen. So exiſtirt von ihm ein Tripelconcert (F dur), in deſſen mittlerem Stück (Andante)

die cantilenführende Violine von der zweiten und dritten Solovioline durch Pizzicatofiguren und Arpeggio's begleitet wird. Ein anderes Concert für zwei Violinen ist mit der Intention gesetzt, die zweite Solopartie als „Echo der ersten aus der Ferne" erklingen zu lassen. Auch in der Instrumentation greift er zu Neuerungen, die eine Bereicherung des Colorits ergeben. Zwar hatte schon Albinoni durch Benutzung von Oboen das Chor der Streichinstrumente zu ergänzen versucht, doch gründet diese Hinzuthat sich hauptsächlich auf eine bloße Verdoppelung gewisser Stimmen, während bei Vivaldi, gleichwie bei Torelli, der ausnahmsweise schon Trompeten einführt, die Anwendung von Blasinstrumenten in eigenthümlicher und selbstständiger Weise neben dem Streichquartett erfolgt. Namentlich bedient er sich der Hörner und Oboen in dem angedeuteten Sinne. Auch den Fagott zieht er herbei, läßt ihn jedoch nicht immer selbstständig, sondern meist im Einklang mit den Bässen auftreten. Bei außerordentlichen Anlässen verstieg sich Vivaldi sogar zu einem für seine Zeit seltenen Aufgebot an Instrumentalmitteln. In der Königl. Privatmusikſammlung zu Dresden befindet sich ein Partiturvolumen, welches drei zu Ehren des Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen bei dessen Anwesenheit in Venedig (1740) von Vivaldi componirte und im „Pio Ospitale della Pietà" aufgeführte Concerte enthält. Das erste derselben ist folgendermaßen instrumentirt: 2 Flauti, 2 Teorbe, 2 Mandolini, 2 Salmò, 2 Violini in Tromba Marina, et un Violoncello". Das dritte Concert hat dagegen folgende völlig abweichende Instrumentation: „Viola d'amour, Leuto e con tutti gl' Istromenti Sordini". Dergleichen Klangcombinationen waren damals in der Instrumentalmusik, wenigstens für Italien völlig neu. Ganz wesentlich unterscheiden sie sich von der Instrumentationsweise G. Gabrieli's und dessen Nachahmer Buonamente. Diese Männer benutzten neben den Streichinstrumenten hauptsächlich das Cornet und die Posaune. Flöte und Fagott kommen nur ausnahmsweise vor, so z. B. bei Massimiliano Neri. Während der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. blieb der Instrumentalsatz in Italien hauptsächlich auf die üblichen Streichinstrumente beschränkt.

Wie sehr Vivaldi durch seine Anlage auf eine Bereicherung

äußerer Ausdrucksmittel hingewiesen war, ersehen wir übrigens auch aus einer Mittheilung Quanzens, welcher im Hinblick auf die Bühnencomposition des Venezianers sagt, „er habe bei seiner Anwesenheit in Rom den sogenannten lombardischen Geschmack eingeführt, und die Römer dadurch dergestalt eingenommen, daß sie fast nichts hätten hören mögen, was nicht in diesem Geschmack geschrieben gewesen". Gerber fügt dem erläuternd hinzu: „Das Besondere dieses Geschmacks besteht einzig und allein in den verschobenen Accenten, oder in dem Tempo rubato, dessen sich die Violinisten jetzt häufig bedienen. Wenn man z. B. das Wort Leben also singen läßt, daß zwar die Silbe Le- auf den Niederschlag kommt, aber eine kurze Note enthält; und hingegen die Silbe -ben, eine lange Note, aber im Aufschlag. Beispiele von dieser Manier findet man in Pergolese's „Stabat mater" und noch neuerlich in einer Ariette aus „Cosa rara" von Martin".

Übereinstimmend hiermit berichtet Hiller in seinen Lebensbeschreibungen berühmter Männer: „Die Vivaldi'schen Concerte hatten auf Quanz auch einen wichtigen Einfluß als Compositionen. Er nahm sie sich zum Muster. 1742 ging er nach Rom, wo eben der durch Vivaldi eingeführte lombardische Geschmack aufgekommen war; dieser Geschmack ist kein anderer, als wenn von zwei gleichen Noten die erste um die Hälfte kürzer gemacht und der zweiten ein Punkt beigefügt wird".[1])

Auch in der Programmmusik hat Vivaldi sich versucht, doch nicht in dem harmlos naiven Sinn, wie Farina und nach ihm der deutsche Geiger Joh. Jacob Walther[2]), sondern auf anspruchsvollere Weise. In seinem „Cimento dell' Armonia", einem aus 12 Violinconcerten zu 4 und 5 Stimmen bestehenden und als op. 8 edirten Sammelwerke ist ein Stück zur Schilderung eines Seesturmes und

1) Über diese Spielmanier bemerkte Quanz in seiner Flötenschule, sie habe „ohngefähr im Jahre 1722" ihren Anfang genommen. Indessen findet sie sich schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehrfach bei gewissen Componisten Oberitaliens, so z. B. bei Biagio Marini, Giov. Battista Fontana und Marco Uccellini.

2) S. diesen im folgenden Abschnitt über das deutsche Violinspiel.

ein anderes zur Darſtellung einer Jagd beſtimmt. Bei weitem bezeichnender aber für die in ſolcher Richtung von Vivaldi unternommenen Beſtrebungen erſcheinen die vier erſten Concerte dieſer Sammlung, welche der gründlichſten Tonmalerei gewidmet ſind. Als erläuterndes Programm hat der Componiſt denſelben vier, wie es ſcheint, ſelbſtverfaßte Sonette vorangeſtellt, welche die Freuden und Leiden der Jahreszeiten erläutern. Sie beginnen mit dem Frühling und ſchließen mit dem Winter, und in dieſer Reihenfolge bewegen ſich auch die dazu componirten Concerte, von denen jedes einzelne mit ſpecieller Beziehung auf das dazu gehörige Gedicht eine der Jahreszeiten behandelt. Wie ſorgfältig nun auch Vivaldi bei ſeiner Tonmalerei zu Werke gegangen iſt, — es mögen ihm doch Zweifel darüber entſtanden ſein, ob man ſeine tondichteriſchen Intentionen überall erkennen und verſtehen werde. Denn er bezeichnet die einzelnen Verſe der Sonette mit Buchſtaben, welche zugleich in den Concerten an den entſprechenden Stellen vermerkt ſind, um ſo dem Spieler handgreiflich zu Gemüthe zu führen, was die Tonfolgen im einzelnen Falle ausdrücken ſollen.

Beluſtigend iſt es, was Alles Vivaldi muſikaliſch darzuſtellen ſucht. Hier eine gedrängte Mittheilung davon.

In dem mit „la Primavera“ überſchriebenen Concert wird der Beginn des Frühlings, der Vogelgeſang, das Murmeln des Quells, der Blitz und Donner, der ſchlafende Ziegenhirt mit ſeinem treuen Hunde, und der von einer Schalmei begleitete Tanz zwiſchen Hirten und Nymphen muſikaliſch geſchildert.

Der Sommer beginnt mit der ermüdenden Hitze, worauf der Kukuksruf und das Girren der Turteltaube ertönt. Darauf folgt der linde Weſt- und der ſtürmiſche Nordwind. Hieran ſchließen ſich Klagen des um ſeine Wohlfahrt beſorgten Bauern, nach denen im Finale ein furchtbares Ungewitter mit obligatem Hagelſchlag in Scene geſetzt wird.

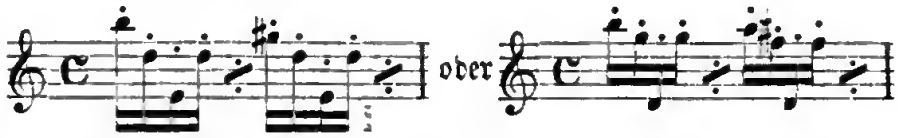
Gemüthlicher iſt der Herbſt ausgemalt: er wird durch Tanz und Geſang der Landleute eingeleitet, in deren Mitte ſich alsbald ein infolge des Weingenuſſes hin und hertaumelnder Bruder Luſtig bemerklich macht, worauf Alle miteinander ſich zu einem erquickenden

Schläfchen niederlegen. Alsdann ertönen Jagdrufe; die Freunde der waidmänniſchen Beluſtigung kommen herbei und verfolgen das flüchtende Wild, welches tödtlich getroffen, zur erwünſchten Beute der Schützen wird.

Endlich im vierten Concert erfolgt die Schilderung des Winters. Zunächſt verſinnbildlicht uns der Componiſt in Tönen das Zittern der Glieder bei Sturm und Froſt, ſo wie das Umherlaufen und Aneinanderſchlagen der Füße zur Erwärmung, und überdies die vor Kälte klappernden Zähne. Nachdem dies Alles gründlich ausgemalt iſt, wird uns eine Scene am wärmenden Herd vorgeführt, und hierauf eine Schlittſchuhpartie, bei welcher die ungeſchickt Ausgleitenden natürlich niederfallen. Dies Vergnügen wird aber alsbald vom Thauwetter bringenden Scirocco unterbrochen. Das Ganze ſchließt mit dem toſenden Kampfe der auf das nahende Frühjahr hindeutenden Winde aller Himmelsgegenden.

Das Intereſſanteſte an dieſen Compoſitionen möchte wohl die durch dieſelben hervorgerufene Vermuthung ſein, daß ſie möglicherweiſe den Anſtoß zu Haydn's „Jahreszeiten“ gegeben haben. Die Idee, dieſen Gegenſtand für ein oratoriſches Werk zu verwerthen, iſt allerdings ungleich glücklicher, als eine blos inſtrumentale Behandlung desſelben, die bekanntlich auch L. Spohr in einem ſymphoniſchen Werk ohne durchgreifenden Erfolg verſucht hat. Denn das geſungene Wort, unterſtützt durch andeutende Tonmalerei im Orcheſter, vermag bei Weitem mehr und beſſer gewiſſe menſchliche Handlungen, ſo wie jene Betrachtungen und Gemüthsſtimmungen, welche aus der Anſchauung des Naturlebens hervorgehen, zum bezeichnenden und verſtändlichen Ausdruck zu bringen. Das eigentlich Unterſcheidende zwiſchen dem italieniſchen und deutſchen Tonſetzer iſt indeſſen in dieſem Falle die produktive Leiſtungsfähigkeit. Haydn machte in ſeinen „Jahreszeiten“ ſehr ſchöne Muſik, was man von Vivaldi's gleichnamigem Werk nicht behaupten kann. Seine Geſtaltungsweiſe iſt hier wie in ſeinen andern zahlreichen Compoſitionen reizlos, wenn auch mehrentheils ganz verſtändig. Zumeiſt iſt es das formelle Geſchick, ſo wie die Vielgeſtaltigkeit des für die Violine erſonnenen Paſſagenwerkes, was bei Vivaldi zur Anerkennung auffordert. Manche dieſer Figura-

tionen ſind in techniſcher Beziehung ſchwierig, wobei denn zu bemerken iſt, daß die Geigenmeiſter jener Zeit eine große Bogengewandtheit in Ausführung gewiſſer, jetzt nur noch ſelten vorkommender Arpeggio's gehabt haben müſſen, bei denen auf jede Note ein beſonderer Strich kommt, wie die folgenden Beiſpiele zeigen:



Vivaldi's Concerte und Sonaten zeigen eine ſchematiſch formfeſte Struktur von entſchiedenem, ſcharf ausgeprägtem Duktus. Der im Hinblick auf Torelli, Corelli und Albinoni durch ihn bewirkte Fortſchritt beſteht hauptſächlich in der breiteren und dabei ſtets klar gegliederten Entwickelung der Allegroſätze. Sie wird durch eine freiere, mannichfaltigere, nicht immer leicht ausführbare Figuration belebt, deren natürlich ſich ergebende Folge dem Gang der Muſikſtücke eine ungezwungene Bewegung verleiht. Alſo auch hier, gleichwie in der Inſtrumentation, bewirkte Vivaldi eine weſentliche Modification. Er vervollſtändigte und feſtigte gleichſam das Gerüſt der Sonatenform und verſah dadurch die Zeitgenoſſen mit einem Kunſtapparat, deſſen Anwendung eine ſichere Baſis für das weitere Schaffen ergab. Man hatte durch Vivaldi beſtimmtere Haltpunkte für die Formgebung gewonnen und konnte, auf dieſelben geſtützt, um ſo unbefangener ſich dem Zuge der Inſpiration überlaſſen, ohne zu ſehr durch das „Wie" der Geſtaltung in Anſpruch genommen zu werden.

Vivaldi bekleidete in Venedig, wie aus den Titeln verſchiedener ſeiner Compoſitionen zu erſehen iſt, das Amt eines Maestro de Concerti am Pio Ospitale della Pietà, nachdem er einige Zeit in Dienſten des Landgrafen Philipp von Heſſen-Darmſtadt geſtanden und dann 1713 in ſeine Vaterſtadt zurückgekehrt war. Daneben führte er den Titel „Musico di Violino". Die Lehre auf dieſem Inſtrument verdankte er ſeinem Vater Giovanni Battiſta Vivaldi, einem bei der Kapelle von S. Marco angeſtellten Violiniſten. Das „Pio Ospitale della Pietà" war eine der vier venezianiſchen Muſikſchulen. Nach Lord Edgecumbe's Reminiscenzen und Kelly's Mit-

theilungen beſtanden in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vollſtändige Conſervatorien muſicirender Damen, die in der Kirche ganze Oratorien aufführten. Es waren Waiſenhäuſer, von reichen Bürgern der Stadt erhalten. La Mercadante war berühmt durch ſeine Sängerinnen, la Pietà durch ſein Orcheſter. In letzterem waren 1000 Mädchen, von denen 140 die Inſtrumentalbegleitung bei den Aufführungen verſahen. [1]) Dittersdorf berichtet über dieſe Conſervatorien in ſeiner Autobiographie: „Es taugt niemals, wenn man von einer Sache vorher zuviel eingenommen iſt. Nicht nur in Wien hatte ich vorlängſt gehört, ſondern auch unterwegs erzählte mir Signora Marini, daß agl' incurabili und alla Pietà zu Venedig ein Orcheſter von Frauenzimmern wäre, das ſowohl in Abſicht der Singſtimme als der Execution alle Orcheſter in Italien überträfe. Kaum konnte ich den Tag erwarten. Aber wie fand ich mich betrogen! Die Compoſition dieſes Oratoriums war ſehr mittelmäßig; die Violinen waren durch das ganze Stück verſtimmt und wenn eine Aria aus dem D fa oder E la fa kam, griffen die Violinſtimmen um einen Achtel- auch wohl Viertelton zu hoch". [2]) Einen Überreſt dieſer Inſtitute fand Spohr noch 1816 bei ſeinem Aufenthalte in Venedig vor. Er ſagt darüber: „Um vier Uhr beſuchten wir die zum Findelhauſe gehörige Kirche, wo von den weiblichen Findlingen eine Meſſe gegeben wurde. Das Orcheſter und der Chor waren ausſchließlich von jungen Mädchen beſetzt; eine alte Muſiklehrerin ſchlug den Takt, eine andere accompagnirte auf der Orgel. Es gab da mehr zu ſehen als zu hören, denn Compoſition und Ausführung waren gleich ſchlecht. Die Mädchen hinter den Geigen, Flöten und Hörnern nahmen ſich ſonderbar genug aus; die Contrabaſſiſtin konnte man leider nicht ſehen, weil ſie hinter einem Gitter verſteckt war. Unter den Stimmen

1) Pohl: „Mozart und Haydn in London". Eine venezianiſche Muſikſchule Namens Mercadante finde ich ſonſt nirgend angegeben. Die vier bekannten Conſervatorien Venedig's waren: Ospitale della Pietà, Ospetaletto, gli Mendicanti und gl' Incurabili.

2) Ein ähnliches, doch allgemeiner gehaltenes Urtheil findet ſich in Reichardt's muſikaliſchem Kunſtmagazin Bd. 2, S. 17. — Genauere Nachrichten über die Conſervatorien Venedig's enthalten Hillers „Wöchentliche Nachrichten", Jahrg. 2, S. 175 ff.

gab es einige gute und eine besonders merkwürdige, die bis zum dreimal gestrichenen g sang; der Vortrag war von Allen abscheulich". Heute ist von diesen Musikschulen kaum noch etwas übrig, und auch wohl zur Zeit ihrer Blüthe haben sie höhere künstlerische Bedeutung nicht gehabt. Die einzige uns bekannte namhafte Persönlichkeit wenigstens, welche aus dem Conservatorium della Pietà hervorging, war die Violinspielerin Regina Strinasacchi, jene Künstlerin, für welche Mozart in Wien die B dur-Sonate mit Violinbegleitung componirte. Regina Strinasacchi, eine der bedeutendsten Violinvirtuosinnen des vorigen Jahrhunderts, wurde 1764 zu Ostiglia bei Mantua geboren. Sie spielte mit Auszeichnung neben berühmten Künstlern im Pariser Concert spirituel, machte 1784 eine größere Kunstreise durch Deutschland und verheirathete sich 1785 mit dem Violoncellisten Johann Conrad Schlick, Herzogl. Gothaischem Concertmeister. Nach dessen Tode lebte sie in Dresden und starb dort 1839. Leop. Mozart berichtet über sie: „Sie spielt keine Note ohne Empfindung, sogar bey den Sinfonien spielte sie Alles mit Expression und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und ebenso schön ist ihr Ton und auch Kraft des Tones. Überhaupt finde, daß ein Frauenzimmer die Talent hat mit mehr Ausdruck spielt als eine Mannsperson".

Abgesehen von diesen venezianischen Musikschulen, die mit geringen Ausnahmen wohl hauptsächlich für örtliche Bedürfnisse berechnet waren, zog Vivaldi's persönliches Ansehen einzelne bedeutende auswärtige Talente nach Venedig. Wir sahen schon, daß Somis, der Schüler Corelli's, Vivaldi aufsuchte. Außer diesem führt Gerber einen Deutschen: Daniel Theophil Treu (er hatte seinen Namen italienisirt und nannte sich demzufolge auch Fedele) als Schüler Vivaldi's an.

Der Richtung Vivaldi's verwandt ist der venezianische Instrumentalcomponist Francesco Antonio Bonporti (geb. 1678, gest. 1740). Auch er bietet ein bemerkenswerthes Beispiel für die rege Betheiligung des Dilettantismus an der Violincomposition. Mit Selbstbewußtsein nennt er sich „Nobile dilettante e familiare

aulico di S. M. Cesarea“, bezüglich ſeiner Stellung am Wiener Hofe. Es ſind von ihm verſchiedene, dem damaligen Standpunkt angemeſſene Violinwerke im Druck erſchienen. Sie laſſen völlige künſtleriſche Durchbildung erkennen; doch kann von einem beſtimmenden Einfluß Bonporti's auf die Entwickelung der von ihm vertretenen Compoſitionsgattung keine Rede ſein. —

Durch Corelli und Vivaldi war der Boden für eine Erſcheinung beſtellt, die im engen Anſchluß an dieſe Meiſter eine neue Epoche des italieniſchen Violinſpiels und nicht minder der Violincompoſition eröffnet. Wir erkennen dieſelbe in Giuſeppe Tartini. Dieſer höchſt bedeutende Meiſter wurde aber in dem erſten Stadium ſeiner Künſtlerlaufbahn außer den obengenannten Vorbildern durch eine dritte Perſönlichkeit ſo weſentlich beeinflußt, daß es nothwendig erſcheint, die Wirkſamkeit der letzteren erſt näher ins Auge zu faſſen, bevor Tartini's Kunſtmiſſion einer Würdigung unterzogen wird. Es iſt **Francesco Maria Veracini** mit dem ſelbſtgewählten, ſeinen Geburtsort Florenz anzeigenden Beinamen „Fiorentino“.

Florenz war, wie die vorhergehende Darſtellung zeigt, bereits frühzeitig in den Kreis derjenigen italieniſchen Städte getreten, welche nicht allein durch tonkünſtleriſche Beſtrebungen überhaupt, ſondern namentlich durch rege Theilnahme an dem Entwickelungsgange des Violinſpiels und der Violincompoſition ſich hervorthaten. Wir erblickten in Antonio Veracini, dem Onkel des gleichnamigen berühmten Zeitgenoſſen Tartini's, einen namhaften Vertreter der Violine, deſſen Thätigkeit entſchieden auf eine Vermittlerrolle zwiſchen den verſchiedenen hierhergehörigen Kunſterſcheinungen der erſten und zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutet. Antonio Veracini war der Lehrmeiſter ſeines Neffen Francesco Maria und höchſtwahrſcheinlich auch der Florentiner Violiniſten Valentini und Bitti.

Die Bekanntſchaft Giuſeppe Valentini's, geb. gegen 1690, (geſt. 17..), machten wir ſchon in Rom, wo er bei Corelli's Rückkehr aus Neapel als Soloſpieler auftrat. Er war zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Dienſten des Großherzogs von Toscana und auch Componiſt für ſein Inſtrument. Fétis führt von ihm neun Werke

an. Ein in Cartier's „L'art de Violon“ aus denſelben mitgetheiltes Adagio iſt nicht unintereſſant, doch ſehr geſucht in harmoniſcher Beziehung.

Martinello Bitti (geb. 16.., geſt. 17..), gleichfalls am Florentiner Hofe thätig, ſtand zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Blüthe, wie aus einer Mittheilung Gerber's hervorgeht, nach welcher der deutſche Kapellmeiſter Stölzel bei ſeiner Anweſenheit in Florenz (1714) ihn kannte. Dieſe Männer wurden jedoch durch ihren Landsmann Francesco Maria Veracini (geb. gegen 1685, geſt. gegen 1750) völlig in Schatten geſtellt. Wenn ſein Andenken nach einer kurzen glanzvollen Laufbahn bis auf unſere Tage herab erloſch, ſo darf ſich die Gegenwart des ſchönen Vorrechts erfreuen, die Verdienſte dieſes Künſtlers wieder zur Anerkennung zu bringen.

Veracini's Leben war im Allgemeinen kein glückliches; es wurde mehrfach von den Bitterkeiten dieſes Daſeins heimgeſucht und endete ſchließlich ſogar mit jenen Enttäuſchungen, denen ſchon ſo manche bedeutende Kraft unterlegen iſt. Zum Theil waren dieſe traurigen Erfahrungen ohne Zweifel ſelbſtverſchuldet, zum Theil aber auch durch Neid, Mißgunſt und widrige Umſtände hervorgerufen. Veracini war eine echte Künſtlernatur und als ſolche von eigenwilligem, leidenſchaftlichem, zu Exceſſen geneigtem Weſen. Er litt außerdem an einem gewiſſen Hochmuth und in ſeinem Selbſtgefühl ging er ſogar ſo weit, ſich gelegentlich zu der Äußerung „Ein Gott und ein Veracini“ hinreißen zu laſſen. Einem unbedeutenden Menſchen hätte man dergleichen unter mitleidigem Lächeln ungeſtraft hingehen laſſen. Allein Veracini hatte das Glück und, man darf ſagen, zugleich das Mißgeſchick, ein genialer Menſch zu ſein, und ſo wurde er denn neben enthuſiaſtiſcher Anerkennung auch gelegentlich Gegenſtand der Intrigue. Für ſein leicht provocirendes Weſen giebt Gerber (nach Burney) folgenden Beleg: „Als ſich Veracini einſtmals gerade am Feſte della Croce zu Lucca befand, wo gewöhnlich die erſten Meiſter Italiens zuſammentreffen, um bey dieſer Gelegenheit ihre Kunſt zu zeigen, gab auch er ſeinen Namen an, um ein Violinſolo zu ſpielen. Als er nun ins Chor trat, um bey der erſten Violine Platz zu

nehmen, fand er dieſen ſchon durch den Pater Girolamo Laurenti [1]) von Bologna beſetzt, welcher ihn fragte wo er hin wolle? An den Platz der erſten Violine, antwortete Veracini. Laurenti macht ihm darauf begreiflich, daß dies jederzeit ſeine Stelle ſey, daß er aber, wenn er ein Concert ſpielen wollte, denſelben entweder bey der Vesper oder während der hohen Meſſe einnehmen könne. Mit großer Verachtung kehrte ihm hierauf Veracini den Rücken zu, und ſuchte ſich nun ſelbſt den allerunterſten Platz im Orcheſter aus. Während nun Laurenti ſein Concert ſpielte, rührte Veracini keine Saite an, indem er mit großer Aufmerkſamkeit zuhörte. Als die Reihe zu ſpielen an ihn kam, wollte er kein Concert ſpielen, wohl aber ein Solo, wozu er den Violoncelliſten Lanzetti aus Turin zum Begleiter verlangte. Nun ſpielte er am Rande des Chors ſein Solo auf eine Manier, als ob er mit Gewalt in öffentlicher Kirche das Evviva auspreſſen wollte. Und als er an die Cadenz kam, drehte er ſich nach Laurenti um und ſchrie: „Cosi si suona per fare il primo Violino!“

Ein derartiges Benehmen würde heute freilich mehr Anſtoß erregen als damals, da man die Kirche halb als Concertſaal betrachtete, und außerdem Wettkämpfe zwiſchen ausübenden Künſtlern ſchon an der Tagesordnung waren. Doch iſt es klar, daß Veracini ſich auf dieſem Wege keine Freunde erwerben konnte.

Schon 1714 trat er mit großem Erfolg in London auf. Von hier wandte er ſich nach Venedig, wo ihn der Kurprinz Friedrich Auguſt von Sachſen 1716 hörte und engagirte. Er begab ſich infolge deſſen nach Dresden, und nachdem er dem Kurfürſten 1717 drei Violinſonaten überreicht hatte, wurde er als Kammercompoſiſt angeſtellt. Das Glück war ihm jedoch in ſeiner neuen Stellung nicht lange günſtig, denn er erlebte bald einen Unfall, der ihm beinahe das Leben gekoſtet hätte. Über die Veranlaſſung dazu ſind zwei von einander abweichende Verſionen vorhanden. Gerber berichtet nach Mattheſon's Erzählung, daß Veracini „wegen häufigen Leſens chymiſcher Schriften und wegen dem Eifer in dem Studio ſeiner Kunſt plötzlich när-

1) Vergl. S. 73.

riſch wurde, ſo daß er ſich am 13. Auguſt 1722 zwei Stock hoch zum Fenſter hinunter ſtürzte, wobei er doch noch mit einem Beinbruch davon kam". Dagegen wird im Cramer'ſchen Magazin berichtet, „daß dieſer Sturz aus Verzweiflung und Scham erfolgt wäre, indem drei Tage vorher ſein unerträglicher Stolz gegen die deutſchen Mitglieder der Dresdner Kapelle in Gegenwart des Königs und des ganzen Hofes, dadurch ſo ſehr wäre gedehmüthigt worden: daß einer der daſigen unterſten Ripieniſten das Concert, welches Veracini ſo eben geſpielt hatte [1]), unmittelbar darauf, auf Piſendel's Veranlaſſung, nachſpielen mußte. Und da es Piſendel vorher insgeheim fleißig mit ihm durchgegangen hatte, erhielt er vom ganzen Hof den Preis, vor dem Italiener". Dieſe Lesart, welche ſich bei den Biographen Veracini's mehrfach wiederfindet, hat wohl die größere Wahrſcheinlichkeit für ſich. Denn es fehlte in Dresden zu keiner Zeit an Reibungen und mancherlei unwürdigen Boudoirmachinationen zwiſchen den vom Hofe oft einſeitig bevorzugten Italienern und der deutſchen Künſtlerſchaft. Der Concertmeiſter Piſendel, deſſen nähere Bekanntſchaft wir weiterhin zu machen haben, mochte ſich ebenſoſehr durch Veracini's Leiſtungen als Violinſpieler und Tonſetzer, wie durch ſein perſönliches Auftreten zum Widerſtande aufgefordert fühlen. Die Art dieſes Widerſtandes iſt freilich, ſelbſt wenn man das höchſte Maß der Gereiztheit gegen Veracini vorausſetzt, um ſo verwerflicher, als ſie von einem Manne ausging, deſſen Charakter für unantaſtbar galt. Die Biographen Piſendel's laſſen ſichs wohl angelegen ſein, deſſen rechtſchaffenen Sinn und Frömmigkeit zu rühmen, indem ſie ausdrücklich bemerken „er habe täglich mit Eifer die heilige Schrift geleſen". Sie gelangen indeſſen nicht zu dem naheliegenden Schluß, daß dieſer ſo bibelfeſte Concertmeiſter, uneingedenk der chriſtlichen Lehre von der Nächſtenliebe, ſich zu einer Handlungsweiſe verleiten ließ, die im grellen Widerſpruch mit Edelſinn und Manneswürde ſteht. Hätte Piſendel ſich ſelbſt in einen Wettkampf mit Veracini eingelaſſen, wenn er ſich kräftig genug dazu glaubte, oder demſelben doch einen ebenbürtigen Rivalen entgegengeſtellt, ſo wäre der Italiener im un-

1) Fétis bemerkt, daß es ſich dabei um ein Piſendel'ſches Concert gehandelt habe, welches Veracini a vista ſpielen mußte.

günſtigen Falle wenigſtens mit dem Gefühl unterlegen, einem Stärkeren weichen zu müſſen. Allein ihn unvorbereitet aufs Glatteis zu führen, mit einem untergeordneten Ripieniſten zu confrontiren, dem man dasſelbe Stück heimlich für dieſen Zweck einſtudirt hatte, um Veracini deſto ſicherer dem Spott ſeiner Feinde preiszugeben, iſt feige und unmännlich. Mag man die Sache, vorausgeſetzt, daß ſie auf voller Wahrheit beruhe, anſehen wie man will, auf Piſendel bleibt ein Makel haften und unwillkürlich gedenkt man der gewichtigen, zweiſchneidigen Worte Marcus Antonius': „Doch Brutus iſt ein ehrenwerther Mann".

Veracini wurde von den Folgen ſeines Sturzes, bei dem er außer einer Hüftenverletzung einen zweimaligen Beinbruch erlitt, zwar geheilt, behielt aber für ſein ganzes Leben einen lahmen Fuß. Nach ſeiner Geneſung verließ er Dresden, hielt ſich demnächſt in Böhmen und Italien auf, und ging 1736 wieder nach England. Hier konnte er indeß nicht mehr zu der früheren Geltung kommen. Fétis berichtet, daß man ſeinen Styl veraltet fand, und daß ihm ſelbſt die Vergleichung mit Geminiani nachtheilig geweſen ſei. Er kehrte 1747 in ſein Heimathland zurück, und ſtarb gegen 1750 bei Piſa in gedrückten Verhältniſſen. Als Componiſt genoß Veracini bei ſeinen Zeitgenoſſen keine ſonderliche Anerkennung. Man goutirte ſeine Muſik nicht, und machte ihr den Vorwurf grillenhafter und capriciöſer Bizarrerie. Wir urtheilen heute über dieſelbe anders und finden ſie vielmehr geiſtreich, originell, voll Feuer, Nobleſſe und Tiefe der Empfindung. Um Veracini's Bedeutung als Violincomponiſt zu ermeſſen und richtig zu würdigen, muß man die Geigenliteratur des vorigen Jahrhunderts genau kennen. Doch ſchon bei einer einfachen Vergleichung mit den namhafteſten Violincomponiſten ſeiner Zeit gelangt man zu der Einſicht, daß er einer der vornehmſten Repräſentanten ſeines Fachs war. Zugleich begreifen wir aber auch, warum der Künſtler während ſeines Lebens nicht durchdringen konnte. Seine Zeit war nicht auf den Ton geſtimmt, welchen er anſchlug. In der That, Veracini ſondert ſich durch gewiſſe Eigenthümlichkeiten weſentlich von der normalen, ſo zu ſagen objektiven Geſtaltungsweiſe der damaligen Violinmeiſter ab. Im Gegenſatz zu ihnen iſt ſein Aus-

druck von ſcharfer individueller Ausprägung. Für die oft fein zugeſpitzte melodiſche und modulatoriſche Bewegung, ſowie für die Handhabung der reicheren, minutiöſeren Harmonik ſeiner Muſik gab es zu jener Zeit kaum ſchon empfängliche Gemüther. Man war durch Corelli insbeſondere an eine breitere, gemeſſenere, dem Kirchenſtyl verwandte Behandlungsweiſe der Violine gewöhnt. So wird es denn erklärlich, daß Veracini's ſubjektiverer Ausdruck uns geläufiger und ſympathiſcher iſt, als dem Publikum vor 150 Jahren.

Veracini's Muſik zeichnet ſich insbeſondere durch eine für ſeine Zeit ungewöhnliche Freiheit der melodiſchen und thematiſchen Geſtaltung, nicht minder aber durch kühne, wahrhaft moderne harmoniſche Wendungen aus. Ein zweites Merkmal iſt die eigenthümliche Anwendung der Chromatik, mit deren Hilfe er die feinſten Schattirungen und Stimmungen auszudrücken weiß. Endlich iſt ſeine Muſik, abgeſehen von einzelnen Excentricitäten, überſichtlich klar und durch leicht beflügelten Schwung der Allegroſätze ausgezeichnet.

Es exiſtiren von ihm zwei in Dresden (1721) und in London und Florenz (1744) gedruckte Violinwerke mit je 12 Violinſonaten.[1]) Die von ihm hinterlaſſenen Manuſcripte, beſtehend in einigen Concerten und Symphonien für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Basso continuo per il clavicembalo, ſind unbekannt geblieben. Außerdem werden drei in London gedruckte und, wenigſtens zum Theil daſelbſt aufgeführte Opern Veracini's bei Gerber namhaft gemacht.

Als Violinſpieler fand Veracini die höchſte Beachtung. Fétis bemerkt, daß er ſchon während ſeines erſten Londoner Aufenthaltes als ein Wunder von Geſchicklichkeit betrachtet wurde, und durch Burney wiſſen wir, daß er ihn bei der zweiten Anweſenheit in der Weltſtadt trotz ſeines zunehmenden Alters doch noch immer auf eine ungewöhnliche Art ſpielen hörte. Andern Nachrichten zufolge ſoll ihm bei glanzvollem, durch jedes Orcheſter hindurchdringendem Ton eine außerordentliche Beherrſchung des Trillers, der Arpeggien, Doppelgriffe und insbeſondere der Bogenführung eigen geweſen ſein. In

1) Die von Ferd. David bei Breitkopf und Härtel, ſo wie vom Verf. dieſer Blätter bei B. Senff in Leipzig und Simrock in Berlin herausgegebenen Compoſitionen ſind aus denſelben entnommen.

letzterer Beziehung war er denn auch von wichtigſtem Einfluß auf Tartini, der ihm 1716 in Venedig begegnete. Als nämlich Veracini dort auftrat, ließ man, um ihm einen künſtleriſchen Wettkampf anzubieten, Tartini aus Padua kommen. Beide Meiſter ſollten bei einer, zu Ehren des ſchon erwähnten Kurprinzen von Sachſen im Palaſt der Donna Piſana Mocenigo veranſtalteten Akademie um die Palme des Vorranges ſtreiten. Als aber Tartini Veracini's kühne und ganz neue Spielart gehört hatte, zog er es vor, ohne in die Schranken getreten zu ſein, das Feld zu räumen und Venedig zu verlaſſen. Tartini war damals bereits 24 Jahre alt, und obwohl als Künſtler ſchon in hohem Anſehen ſtehend, ließ er es ſich doch nicht verdrießen, abgeſchieden von dem Schauplatze ſeines Wirkens, die empfangenen Eindrücke in einem erneuerten Studium zu verwerthen und zu verarbeiten. Kein Opfer war ihm zu groß; er trennte ſich von ſeiner Frau und begab ſich für längere Zeit nach Ancona, wo er zurückgezogen von der Welt ſeiner Kunſt lebte und namentlich den freieren, vielſeitigeren Gebrauch des Bogens zum Gegenſtande ſeiner beſonderen Aufmerkſamkeit machte. Nicht eher trat er wieder vor das Forum der Öffentlichkeit, bis er ſeinem künſtleriſchen Ehrgeiz Genüge gethan hatte. So rüſtete ſich Tartini für ſein Tagewerk. Er wurde der muſikaliſchen Welt ein leuchtendes Vorbild, nicht nur als ſchaffender und ausübender Künſtler, ſondern auch als derjenige Meiſter, dem

die Paduaner Schule

ihr Daſein verdankt.

Giuſeppe Tartini wurde den 12. April 1692 zu Pirano in Iſtrien geboren. Sein Vater Giovanni Antonio, ein Florentiner, von den Bürgern Parenzo's aus Dankbarkeit für Dotirung der ſtädtiſchen Kathedrale zum Nobile des Orts erwählt, gab ihm eine treffliche Erziehung. Anfangs beſuchte er die Prieſterſchule „dell' Oratorio di S. Filippo Neri", ſodann aber die der „Padri dalle scuole Pie" zu Capo d'Iſtria. Hier erhielt er neben dem wiſſenſchaftlichen Unterricht Anleitung in den Elementargegenſtänden der Muſik und des Violinſpiels. Tartini's Eltern hegten den Wunſch, ihren talentvollen Sohn dem geiſtlichen Stande zu widmen. Doch

als ſie ſahen, daß ſich ſeine Natur gegen das ſchwarze Gewand ſträubte, ſchickten ſie ihn 1710 nach Padua, um ihn dort durch das Rechtsſtudium für die advokatoriſche Praxis vorbereiten zu laſſen. Allein Tartini war ein jugendlicher Brauſekopf, dem die Künſtlernatur ſchneller als andern Menſchen das Blut durch die Adern trieb. Wie konnte da der ſchlau beſonnene, mit kaltem Verſtande abwägende Advokat zu ſeinem Rechte kommen? Er verſäumte nicht geradezu ſein Studium, bevorzugte aber doch ſeine Lieblingsneigungen: Muſik und Fechtkunſt. Die letztere übte er mit ſolcher Meiſterſchaft aus, daß er den Entſchluß faßte, als Fechtmeiſter nach Neapel oder, wenn es ihm dort nicht glücken ſollte, nach Frankreich zu gehen. Allein hieran wurde er, von Amor's Pfeil getroffen, glücklicherweiſe verhindert, denn was die Welt an Tartini's Klinge verlor, gewann ſie hundertfach an ſeinem Violinbogen. Er verliebte ſich in eine junge Paduanerin, deren Lehrer er war, und ohne eine menſchliche Seele in ſein ſüßes Geheimnis zu ziehen, ſchritt er auf der Stelle auch zur Heirath, wie es einem reſoluten Studenten jener Zeit wohlanſtehen mochte. Seine Eltern waren freilich, als ſie nachträglich davon Kunde erhielten, ſo erzürnt auf ihn, daß ſie fortan ihm jede Unterſtützung verſagten. Noch ſchlimmer erging es Tartini aber in ſeinem Wohnort ſelbſt, denn es währte nicht lange, ſo drohte ihn das Geſchick in der Perſon des Cardinals Giorgio Cornaro, Biſchofs von Padua, zu ereilen. Derſelbe, durch die Familie ſeiner Neuvermählten dazu ermächtigt, ließ den Studiosus juris verfolgen. Was blieb Tartini übrig, als das Weite zu ſuchen, wenn er nicht den Händen der Familienrache anheimfallen wollte? Nothgedrungen ließ er ſeine Schöne im Stich und machte ſich als Pilger verkleidet auf den Weg nach Rom. Umherirrend im Lande, erreichte er indeſſen nicht ſein Reiſeziel, ſondern blieb im Minoritenkloſter zu Aſſiſi bei einem Verwandten ſeiner Eltern. Hier fand er die ſeinem Incognito erwünſchte Freiſtatt.

Die Einförmigkeit des Kloſterlebens mochte Tartini nach dem bunt bewegten Studentenleben und der wie durch einen Sturmwind jäh verſcheuchten Liebesmorgenröthe wenig behagen. Sie gereichte ihm indeſſen zum Wohle, da die ſtille, gleichförmige Lebensweiſe unter frommen Brüdern ihm hinreichende Muße zu Selbſtſchau und

Einkehr in sein Inneres ließ. Seine Leidenschaften wichen allmählich einer besonnenern Lebensanschauung und Tartini verdankte einer längeren, unfreiwilligen Villegiatur zu Assisi nichts Geringeres, als die Aneignung eines ruhigen, gesetzten und bescheidenen Wesens. Musik war hier seine Hauptbeschäftigung. Er nahm das Studium der Violine wieder mit Eifer auf, und ein Pater Namens Boemo ging ihm bei seinen sonstigen musikalischen Übungen zur Hand. Seine Fortschritte waren so bedeutend, daß er sich bald an Sonn- und Feiertagen während der kirchlichen Ceremonie als Solospieler hören lassen konnte. Der Zufall wollte es, daß er dabei von einem dem Gottesdienst beiwohnenden Paduaner erkannt wurde. Dieser verrieth den Aufenthaltsort Tartini's und er wurde infolge dessen der Welt wiedergegeben. Denn als seine ihm treu gebliebene Gattin ihn davon benachrichtigte, daß der Zorn des Cardinals Cornaro so wie ihrer Familie nicht nur einer versöhnlichen Stimmung Platz gemacht habe, sondern daß auch die eheliche Verbindung gebilligt werde, kehrte der Flüchtling nach Padua zurück.

Nicht lange war Tartini daheim, als seine denkwürdige Begegnung mit Veracini in Venedig stattfand, die, wie schon ausgesprochen wurde, den Musensohn erst auf jenen künstlerischen Standpunkt erhob, durch den er sich für seinen Lebensberuf völlig geschickt machte. Das eindringliche Geigenstudium, dem er sich nach Veracini's Vorbild zu Ancona in völliger Zurückgezogenheit hingab, förderte ihn zum beherrschenden Meister seines Instrumentes. Jetzt konnte er in Padua eine seinen Leistungen entsprechende Position erwarten und fordern. Sie wurde ihm 1721 durch die Anstellung bei der Kirche des heiligen Antonius von Padua zu Theil. Die Capelle derselben, zu jener Zeit unter Leitung Francesco Antonio Valotti's, bestand aus 16 Sängern und 24 Instrumentalisten und galt als eine der besten italienischen Kunstanstalten.

Tartini's Ruf verbreitete sich nicht nur im Vaterlande, sondern auch über dasselbe hinaus so schnell, daß er schon zwei Jahre nach erfolgter Anstellung eine Einladung von Prag her erhielt, um bei den Krönungsfeierlichkeiten Kaiser Karl's VI. mitzuwirken. Diese Berufung wurde zugleich Veranlassung zu einem dreijährigen Aufent-

halt des Meiſters in der böhmiſchen Hauptſtadt, da der kunſtſinnige Graf Kinski ſich nicht die Gelegenheit entgehen ließ, eine ſo ausgezeichnete Perſönlichkeit zu feſſeln. Hier hörte ihn Quanz, deſſen Urtheil über Tartini folgendermaßen lautet: „Er war in der That einer der größten Violinſpieler. Er brachte einen ſchönen Ton aus dem Inſtrument. Finger und Bogen hatte er in gleicher Gewalt. Die größten Schwierigkeiten führte er ohne ſonderliche Mühe ſehr rein aus. Die Triller, ſogar Doppeltriller, ſchlug er mit allen Fingern gleich gut. Er miſchte, ſowohl in geſchwinden als langſamen Sätzen, viele Doppelgriffe mit unter, und ſpielte gern in der äußerſten Höhe. Allein ſein Vortrag war nicht rührend, und ſein Geſchmack nicht edel, vielmehr der guten Singart ganz entgegen".

Ein Gewährsmann wie Quanz hat allen Anſpruch auf Glaubwürdigkeit. Und doch kann man es bei ſeinem Urtheil über Tartini nicht bewenden laſſen. Wenn er ſagt, daß Tartini's Vortrag nicht rührend geweſen ſei, ſo mag er Recht behalten. Es kann ein Künſtler tiefes Gefühl offenbaren, ohne geradezu zu rühren. Zudem lehrt die Erfahrung, daß nichts relativer iſt als Urtheile über Gefühl, denn Jeder hat eine andere Art zu empfinden. Iſt es nicht vorgekommen, daß man die warmblütige, tiefempfundene Muſik Mozart's kalt und marmorglatt genannt hat? Hat Spohr nicht den Vorwurf einer zu kühlen Vortragsweiſe ertragen müſſen? Es giebt Leute genug, die für ein durchgebildetes, harmoniſch maßvolles und in feinen Linien ſich bewegendes Gefühl durchaus kein Verſtändniß haben. Sie können nur durch Gefühlsexceſſe, heftige Contraſte, oft ſogar auch nur durch ein karikirtes Pathos oder vielmehr durch die Grimaſſe des Gefühls in Bewegung geſetzt werden. Ähnlich verhält es ſich mit dem Geſchmack; er iſt ein proteusartiges, ſchwer zu kontrollirendes Ding, abhängig von Bildung und individueller Auffaſſungsgabe desjenigen, der urtheilt. „Ohne Geſchmack und der guten Singkunſt entgegen" ſollte Tartini geſpielt haben, er, der ausdrücklich den Grundſatz aufſtellte, daß man gut ſingen müſſe, um gut ſpielen zu können [1]), — er, der über Spieler, welche durch ihre Technik zu glänzen ſuchten,

1) S. Campagnoli's Violinſchule. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

äußerte: „Das iſt ſchön! das iſt ſchwer! aber hier (mit der Hand auf's Herz deutend) hat es mir nichts geſagt"? Wenn irgend etwas angezweifelt werden darf, ſo iſt es die Richtigkeit des Quanz'ſchen Urtheiles. Widerlegt wird es zunächſt durch eine Mittheilung Lahouſſaye's, eines Schülers Tartini's. „Nichts, ſo ſagt er, könnte das Erſtaunen und die Bewunderung ausdrücken, welche mir die Vollendung und Reinheit ſeines Tones, der Reiz des Ausdruckes, die Magie ſeiner Bogenführung, mit einem Wort, die geſammte Vollendung ſeiner Leiſtungen verurſachte." Dann aber bedarf es nur eines flüchtigen Blickes auf Tartini's Werke. Wer die in ihnen enthaltenen, ebenſo tief empfundenen als melodiöſen Adagio's ſchreiben konnte, der ließ es auch ſicherlich nicht an geſchmackvoll edler und geſangreicher Behandlung des Inſtrumentes fehlen, für welches er ſchrieb, es wäre denn, daß man der Annahme huldigen wollte, Tartini ſei erſt als alter Mann zu Gefühl und Vortrag gelangt, — eine Vorausſetzung, die ſich von ſelbſt entkräftet. Denn wer in der Blüthe ſeiner Jahre nicht feinfühlig iſt, wird es überhaupt nie werden. Gewiß, der gute, brave Quanz war entweder ſchlecht gelaunt, als er Tartini hörte, oder er hatte Vorſtellungen abſonderlichſter Art über Gefühl und Vortrag.

Tartini konnte ſich, nachdem er ſeine Prager Beziehungen abgebrochen und nach Italien zurückgekehrt war, nie wieder dazu entſchließen, das Vaterland und den heimiſchen Wirkungskreis zu verlaſſen, ſo glänzende Anerbietungen ihm auch in der Folge zu Theil wurden. Selbſt den Lockungen des guineenreichen England, das immer bereit war, in Ermangelung eigener künſtleriſcher Produktivität fremde Kräfte auszubeuten, vermochte er zu widerſtehen. Denn obwohl der Meiſter in Padua nicht mehr als ein ſtandesgemäßes Auskommen hatte — ſein Gehalt wird auf 400 Dukaten angegeben — ſo lehnte er doch eine Einladung des Lord Midleſex nach London ab, welcher ihm die Summe von 3000 Pfund Sterling verhieß. Anſpruchsloſen Sinnes gab er dem Vermittler dieſer Offerte, Marcheſe degli Obizzi folgende Antwort: „Ich habe eine Frau, die mit mir gleichen Sinnes iſt, und keine Kinder. Wir ſind mit unſerm Zuſtande ſehr zufrieden; und wenn ſich je in uns ein Wunſch regt, ſo

iſt es doch der nicht, mehr zu beſitzen als wir haben". Daß er uneigennützig war, beweiſt ſein Wohlthätigkeitsſinn. Er unterſtützte Wittwen und Waiſen, ließ Kinder armer Eltern auf ſeine Koſten unterrichten, und unterwies unbemittelte Schüler gegen eine geringe Entſchädigung oder gar umſonſt.

Tartini's Lebensabend wurde durch ein ſchmerzhaftes Fußleiden getrübt, das auch die Urſache ſeines Todes war. Er ſtarb, von ſeinem Favoritſchüler Nardini mit kindlicher Liebe gepflegt, im 78. Lebensjahre, am 26. Februar 1770, tief betrauert von den Freunden und Verehrern der Kunſt. In der Parochialkirche Santa Catarina zu Padua fand er ſeine Ruheſtätte. Sie trägt die einfache Inſchrift: „Joseph Tartini sibi et conjugi suæ posuit. Obiit IV Kal. Mart. MDCCLXX. Aet. LXXVIII. Giulio Meneghini, ſein Schüler und Amtsnachfolger, veranſtaltete am 31. März desſelben Jahres in der Servitenkirche eine ſolenne Gedächtnisfeier. Bei derſelben wurde von der Capelle, welcher er vorgeſtanden, ein Requiem Valotti's aufgeführt. Das Elogium hielt der Abbáte Fanzago. Dasſelbe erſchien 1770, und in zweiter Auflage 1792 zu Padua im Druck.

Tartini iſt nicht minder in Wort und Schrift gefeiert worden als Corelli. Die Verehrer ſeiner Kunſt verſäumten es nicht, ihn in Epigrammen zu preiſen, von denen uns die beiden nachſtehenden aufbehalten ſind. Das erſtere derſelben war für Tartini's Bildnis beſtimmt:

Tartini haud potuit veracius exprimi imago
Sive lyram tangat, seu meditetur, is est.

Das zweite lautet dagegen:

Hic fidibus, scriptis, claris hic magnus alumnis.
Cui par nemo fuit, forte nec ullus erit.

Und auch die Stadt Padua, wennſchon ſie kein römiſches Pantheon beſaß, in dem man den Meiſter wie ſeinen Vorläufer Corelli hätte verewigen können, ließ es an einem äußeren Zeichen der Verehrung nicht fehlen. Am ſüdlichen Theil des Orts liegt ein anmuthiger Spaziergang, „Prato della Valle" genannt. Hier befindet ſich unter einer beträchtlichen Anzahl von Bildſäulen berühmter Paduaner und

anderer hervorragender Männer, welche die dortige Universität besucht, auch Tartini's Statue mit der Inschrift:

Jos. Tartini. Piranensi.
In Patav. Basilic. D. Antonii.
Fidium. Profess. Primario.
Eximio. Scriptis. et Alumnis.
Clarissimo.
Perenne. Monumentum. Gloriæ.
Aere. Collato.
Bon. Art. Amatores.
P. C.
An. MDCCCVI.

Zu seinen Füßen liegen Geige und Bogen und als Hindeutung auf seine Thätigkeit als Theoretiker auch Bücher. Die linke Hand ist auf die Büste Valotti's gestützt, während die rechte auf diese hinweist.

Tartini's geistiges Wirken läßt eine Doppelnatur ungewöhnlicher Art erkennen. Der Meister war nicht nur hervorragend als Componist, sondern betheiligte sich auch mit eifrigster Hingebung an der Untersuchung wissenschaftlicher Probleme, deren Lösung ihn sein ganzes langes Leben hindurch beschäftigte. Er hatte während seiner Studien in Ancona beim Violinspiel die Wahrnehmung gemacht, daß das Erklingen von Doppelgriffen einen dritten Ton, den sogenannten Combinationston (Differenzton) erzeugt.[1] Aus dieser Beobachtung zog er zunächst einen wesentlichen Vortheil für die Intonation, da er fand, daß der dritte Ton nur dann hörbar wurde, wenn die Intervalle in voller Reinheit ertönten. Und so sorgsam war er in dieser Hinsicht, daß er auch jederzeit seinen Schülern die Berücksichtigung dieses Kriteriums bei ihren Studien anempfahl.[2] Doch

1) Man setzt die Zeit dieser Entdeckung in das Jahr 1714. Doch findet hier offenbar ein Irrthum statt, da Tartini sich erst nach 1716 in Ancona aufhielt.

2) Leopold Mozart empfiehlt in seiner Violinschule gleichfalls dasselbe Verfahren zur Erzielung einer guten Intonation bei Doppelgriffen, — ein Beweis, daß er alles Neue, was einer Berücksichtigung werth war, in Betracht zog und sofort zur Anwendung brachte.

beruhigte er ſich nicht bei der bloßen Thatſache. Er war bemüht, eine Erklärung für dieſe Erſcheinung zu finden, ſie wiſſenſchaftlich zu begründen. Hier reichten indeſſen weder ſeine Kenntniſſe aus, noch bot der damalige Standpunkt der Akuſtik ſichere Haltpunkte für die Erklärung des beobachteten Phänomens. Tartini half ſich im Drange nach Erkenntnis ſo gut als er konnte. Er verfaßte, vielleicht um ſich ſelbſt zunächſt klarer über dieſe Materie zu werden, ein umfangreiches theoretiſches Werk, welches er 1754 zu Padua unter dem Titel: „Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia“ drucken ließ. Es handelt in folgenden 6 Hauptabſchnitten: 1) Vom harmoniſchen Phänomen ꝛc., 2) Vom harmoniſchen Cirkel ꝛc., 3) Vom muſikaliſchen Syſtem ꝛc., 4) Von der diatoniſchen Skala ꝛc., 5) Von den alten und modernen Tonarten, 6) Von den Intervallen und Modulationen der modernen Muſik. Dieſe Schrift wurde bald nach ihrer Veröffentlichung Gegenſtand der wiſſenſchaftlichen Unterſuchung und Tartini erwarb ſich infolge deſſen namentlich die Gegnerſchaft Prony's, Serre's (in Genf), Mercadier de Beleſtat's und ſpäter auch J. J. Rouſſeau's.[1] Die Widerlegungen, zunächſt der beiden erſtgenannten Männer, bekehrten indeſſen Tartini nicht; er gab vielmehr 1767 ein zweites Buch: „De' principii dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere“ heraus. In dieſem Werke machte er dem Franzoſen Remieu gegenüber, der das Phänomen des dritten Tones 1743 gefunden haben wollte, den Anſpruch der Priorität für ſeine Entdeckung geltend. Die Serre'ſche Streitſchrift wurde durch eine „Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di musica di Mons. Serre di Ginevra (in Venezia 1767) beantwortet. Dieſe Broſchüre ſoll den Generalpoſtmeiſter Grafen Thurn und Taxis, einen Schüler und Freund Tartini's, zum Verfaſſer haben. Auch wird (bei Fétis) eine Schrift des genannten Grafen: „Risposta di un anonimo al celebre Signor Rousseau circa il suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del Sig. G. Tartini“ (in Venezia 1769) citirt.

1) Fetis giebt über die von den genannten Männern veröffentlichten Streitſchriften und deren Inhalt in ſeiner „Biographie universelle“ unter dem Artikel Tartini ein eingehenderes Raiſonnement, deſſen Werth zu beſtimmen ich mir nicht getraue.

Man ſieht, Tartini war unmittelbar und mittelbar in einen umfangreichen Federkrieg verwickelt worden, der freilich unerledigt blieb, da man ſich nicht verſtändigte, und wegen unzureichender Sachkenntnis auch nicht verſtändigen konnte. Erſt in neueſter Zeit iſt das Phänomen des Combinationstones durch Helmholtz'[1]) geniale Beobachtungen und Unterſuchungen vollſtändig erkannt und erklärt worden. Man weiß nun, daß „der Combinationston entſteht, wenn die von zwei Tönen gleichzeitig erregten Schwingungen ſo weite Elongationen beſitzen, daß ſie nicht mehr als verſchwindend klein angeſehen werden können. Die Folge hiervon ſind dann Vibrationen der Luft oder wenigſtens der Gehörknöchelchen, welche den Combinationston erzeugen".[2])

Tartini hatte ſich übrigens ſo ſehr in die Theoreme der Tonkunſt vertieft, daß er noch in ſpäten Lebensjahren eine Schrift: „Delle ragioni e delle proporzioni" in ſechs Büchern verfaßte. Er vermachte dieſelbe ſeinem Freunde, dem Paduaner Profeſſor Colombo mit dem Wunſch, ſie zu verbeſſern und herauszugeben. Doch iſt die Arbeit ſpurlos verſchwunden.

Wir haben vorſtehend, ſoweit es der Raum dieſer Blätter geſtattet, in allgemeinen Umriſſen Tartini's ſchriftſtelleriſche Thätigkeit anzudeuten verſucht. Sie iſt bedeutend genug, um ein helles Licht auf des Künſtlers ſcharf ausgeprägte Verſtandesrichtung zu werfen. Denn obwohl es ihm trotz allen Bemühens nicht gelang, eine unantaſtbare ſyſtematiſche Begründung theoretiſcher Fragen, insbeſondere aber der Lehre von dem Combinationstone zu Stande zu bringen, ſo ſpricht doch der Umſtand, daß namhafte Männer der Wiſſenſchaft es der Mühe werth erachteten, auf ſeine Anſchauungen ausführlich einzugehen, ſehr vernehmlich für ſeine Denkkraft. Burney wendet im Hinblick auf Tartini's theoretiſche Arbeiten das Sokratiſche Wort

---

2) S. Helmholtz: „Die Lehre von den Tonempfindungen", S. 228 ff. Es wird in dieſem Werke übrigens bemerkt, daß der Organiſt Sorge die Combinationstöne 1740 zuerſt entdeckt habe, während ſie von Tartini angeblich ſchon vor 1720 beobachtet wurden.

1) Pisko, Die neueren Apparate der Akuſtik. Einleitung S. IX. Wien, C. Gerold's Sohn, 1865.

an: „Was ich davon verſtehe, iſt vortrefflich, und deswegen bin ich geneigt zu glauben, daß das, was ich nicht verſtehe, gleichfalls vortrefflich iſt“. Allerdings wird Tartini's Ausdrucksweiſe in ſeinen Schriften als eine oft unklare und ſchwülſtige bezeichnet. Der ſchon genannte Profeſſor Colombo ſoll dieſe freilich nicht empfehlenswerthe Eigenthümlichkeit der Darſtellung dadurch erklärt haben, daß ſein Freund Tartini „ein ſchlechter Rechenmeiſter und ein noch ſchlechterer Mathematiker geweſen ſei“. Er habe ſich deswegen bei ſeinen muſikaliſchen Berechnungen ein ganz eigenes Verfahren ausgedacht, das ihm durch die Übung eben ſo leicht geworden ſei, als es Andern unverſtändlich blieb, und demzufolge ſeine Theſen in mancherlei mathematiſche und algebraiſche Dunkelheiten eingehüllt. Wie dem nun auch ſei, wie hoch oder gering man den poſitiven Werth von Tartini's Schriften veranſchlagen möge, es iſt gewiß, daß er als ausübender und ſchaffender Muſiker eine höhere Bedeutung für uns hat, wie als Mann der Wiſſenſchaft.

Tartini war als Componiſt von einer ungemeinen Fruchtbarkeit. Wenn man den Berichten älterer und neuerer Schriftſteller trauen darf, ſo wäre nur der kleinſte Theil ſeiner Violinwerke in die Öffentlichkeit gedrungen. Gerber giebt an, daß ſich „über zweihundert Violinconcerte und eben ſo viel Violinſolo's als Manuſcripte in den Händen ſeiner Landsleute befänden“, — eine Zahl, die offenbar zu hoch gegriffen iſt. Der Franzoſe Fayolle [1]) begnügt ſich ſchon mit 100 Sonaten und eben ſo viel Concerten im Manuſcript [2]). Fétis dagegen macht die Angabe, Tartini habe außer ſeinen gedruckten Werken 48 Sonaten für Violine und Baß, und 127 Concerte für Violine Solo, mit Begleitung des Streichquartetts hinterlaſſen, von denen ſich ein großer Theil abſchriftlich auf der Conſervatoriumsbibliothek zu Paris befinde. Es wird ſich ſchwerlich heute noch ermitteln laſſen, in wie weit dieſe Behauptungen wahr ſind, denn die Originalmanuſcripte der Tartini'ſchen Werke, welche (nach Gerber)

1) S. deſſen Schrift „Paganini et Beriot“, Paris, Legouest 1831, und Allgem. Muſ.-Ztg. vom Jahr 1812. Nr. 26.

2) Die Collection von Farrenc in Paris ſoll gegen 100 Sonaten von Tartini enthalten haben.

in den Beſitz des Grafen Thurn und Taxis zu Venedig übergingen, dürften kaum mehr beiſammen, ſondern in der ganzen Welt zerſtreut ſein. Jedenfalls hat Tartini weit mehr Muſik geſchrieben als veröffentlicht. [1])

Die von Tartini gedruckten Werke, deren vollſtändiges Verzeichniß Fétis mittheilt, belaufen ſich auf einige 50 Sonaten mit Baß und 18 Concerte mit Quartettbegleitung. Sie erſchienen vom Jahre 1734 ab meiſt in Amſterdam, London und Paris in verſchiedenen Ausgaben. Bemerkenswerth iſt es, daß ſich unter denſelben nur eine Trioſonate für 2 Violinen und Baß findet [2]), während dieſe von ſeinen Vorgängern und Zeitgenoſſen ſo ſehr cultivirte Gattung bis zu Ende des 18. Jahrhunderts in Mode blieb.

Auch eine Vocalcompoſition, ein Miserere ſchrieb Tartini, welches am Charmittwoch des Jahres 1768 zu Rom in der ſixtiniſchen Capelle aufgeführt wurde. Der Baron Agoſtino Forno, Verfaſſer eines Elogiums auf Tartini, welches bei dieſer Gelegenheit verleſen wurde, weiſt dieſem Werke den erſten Platz unter allen Schöpfungen des Meiſters zu. „Weit entfernt die Lobreden des Barons Forno zu verdienen", bemerkt Fétis im Hinblick darauf, „wurde dieſes Stück für ſo ſchwach befunden, daß man einſtimmig beſchloß, es nicht wieder aufzuführen, und wirklich iſt es ſeitdem nicht mehr gehört worden".

Wenn wir Tartini's ſämmtliche uns zugänglich geweſene Inſtrumentalwerke betrachten, ſo empfangen wir den Eindruck einer geiſtig bedeutenden Perſönlichkeit. Im Weſentlichen auf Corelli und Vivaldi geſtützt, deren Werke ihm bereits feſte Normen für die formell und geiſtig einzuſchlagende Richtung boten, vermochte er bei ſeiner hohen Begabung die Violincompoſition gegen ſeine Vorgänger um eine Stufe emporzuheben. Der durch ihn bewirkte Fortſchritt iſt nach Form und Gehalt gleich groß. Die Motive werden vollwichtiger,

1) Bei meiner wiederholten Anweſenheit in Padua ſah ich durch Vermittelung des Capellmeiſters an der Baſilica S. Antonio, Melchiore Balbi, einige Manuſcripte Tartini's in der Bibliothek der genannten Kirche. Es waren ſogenannte „Sonate da chiesa" mit Quartettbegleitung.

2) Unter den Notenbeſtänden der Baſilica S. Antonio in Padua befinden ſich einige handſchriftliche Sonaten Tartini's für zwei Violinen und Baß, die aber inhaltlich kein beſonderes Intereſſe zu erregen vermögen.

langathmiger und von reinerem, mannichfaltigerem melodiſchen Gepräge; das Paſſagenwerk läßt eine organiſchere Entfaltung ſo wie einen inneren Zuſammenhang mit dem ganzen Satzgefüge erkennen. Harmonie und Modulation erweitern ſich bei körniger Einfachheit und klarer Plaſtik der Geſtaltung zu reicherem Ausdruck. Endlich klärt ſich die Structur, namentlich der Allegroſätze, durch ſchärfere Hervorhebung von contraſtirenden Elementen ab, wie ſich denn auch hier und da unverkennbar Anſätze zu Seiten- und Mittelmotiven bemerklich machen. Doch iſt es dem Meiſter nicht genug, in den genannten Beziehungen höheren Anſprüchen gerecht zu werden; er offenbart nicht minder den Drang, mit ſeiner Muſik eine beſtimmte, poetiſch gefärbte Stimmung auszudrücken, und oft gelingt es ihm.

Ein lyriſch elegiſcher Zug, geſättigt von warmer Empfindung, erfüllt weſentlich die langſamen, getragenen Tonſtücke Tartini's. Beſonders glänzende Beiſpiele dafür bieten die beiden Sonaten in G moll, Nr. 10, op. 1 (ehemals unter dem Namen „Didone abandonnata“ bekannt), ſo wie Nr. 1, op. 2 [1]) und insbeſondere die ſogenannte Teufelsſonate, die auch in G moll ſteht. Im engen Anſchluß an Corelli und Vivaldi geht er mithin nicht nur nach formeller, ſondern auch nach inhaltlicher Seite über beide Meiſter hinaus, indem er beſtimmte Stimmungsgebiete betritt. Doch erreicht er noch nicht die freiere Tongeſtaltung Veracini's. Dieſer offenbart mehr individuelles Tonleben; er eröffnet bereits die Perſpektive auf eine kommende Zeit, während Tartini's Empfindungswelt noch ganz entſchieden unter dem Einfluß des kirchlichen Pathos ſteht: nur in ſehr vereinzelten Fällen macht er den Verſuch, ſich der ihn beherrſchenden Sphäre zu entziehen. Dies erklärt ſich zum Theil daraus, daß viele ſeiner Sonaten und Concerte ausſchließlich für die Kirche geſchrieben wurden, der er bis in ſeine ſpäteſten Lebensjahre mit ungeſchwächtem Eifer als Soloſpieler diente. Es wird (bei Gerber) ausdrücklich berichtet, „ſein Eifer für den Dienſt ſeines Schutzheiligen (S. Antonio) ſei ſo groß geweſen, daß er trotz der Verpflichtung, nur an hohen Feſten in der

1) Sie befindet ſich in der von C. Witting bei Holle in Wolfenbüttel herausgegebenen „Kunſt des Violinſpiels“.

Kirche zu ſpielen, ſelbſt noch bei ſeinen ſchwachen und kranken Nerven ſelten eine Woche vorbei ließ, ohne einmal zu ſpielen". Und Fayolle erwähnt übereinſtimmend hiermit: „Man erzählt, daß der Meiſter noch im hohen Alter in die Hauptkirche von Padua ging, um daſelbſt das Adagio ſeiner Sonate, genannt „Imperator"[1], zu ſpielen.

Der von Tartini eingenommene Standpunkt als Violincomponiſt war für geraume Zeit der herrſchende. Seine Nachfolger bewegen ſich vorzugsweiſe in den von ihm geſteckten Grenzen, bleiben jedoch in Erfindung und Größe des Styls bedeutend gegen ihn zurück. Nur hin und wieder laſſen ſie eine Erweiterung gewiſſer techniſcher Seiten des Violinſpieles und ein Hinüberneigen zum weltlichen Tone erkennen. Hiervon ſind in erſterer Beziehung ſelbſt die Violinwerke eines Mannes wie Porpora, der indeß hauptſächlich Vocalcomponiſt war, nicht auszunehmen. Seine zwölf Violinſonaten (mit Baß) zeigen formfeſte, tüchtige Arbeit, doch ſind ſie trocken, ohne Schwung und nüchtern, oft auch überladen in ornamentaler Hinſicht. Einen thatſächlichen Fortſchritt gegen Tartini bewirkte für die Violincompoſition erſt Viotti.

Tartini liebte es, ſich für die produktive und reproduktive Thätigkeit dichteriſch anzuregen. Algarotti[2] verſichert, daß er die Gewohnheit hatte, ein Sonett von Petrarca zu leſen, ehe er an die Compoſition ging, „um, an einen beſtimmten Gegenſtand anknüpfend, ſich nicht in leere Phantaſien zu verirren". Dieſe Angabe findet entſprechende Ergänzung durch eine Mittheilung Lipinski's[3]. Derſelbe ließ es ſich nämlich bei ſeiner zwiſchen die Jahre 1817—1820 fallenden Anweſenheit in Oberitalien angelegen ſein, Erkundigungen über Tartini's Spielweiſe einzuziehen. Zu Trieſt fand er noch einen unmittelbaren, bereits hochbejahrten Schüler des Meiſters. Auf Lipinski's

---

1) Dieſer Name wird dem Adagio der 5. Sonate (B dur) in op. VI beigelegt.

2) Es iſt wahrſcheinlich der Venezianer, welcher in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Padua ſtudirte, Schriftſteller war und ſpäter von Friedrich dem Großen als deſſen Kammerherr in den Grafenſtand erhoben wurde. Vergl. übrigens Allgem. muſ. Ztg. vom Jahre 1812, Nr 26.

3) An den Verfaſſer dieſer Blätter.

Frage, wie Tartini dies und jenes ſeiner Werke vorgetragen habe, reichte der Italiener ihm ein Gedicht, forderte ihn auf, es durchzuleſen, und veranlaßte ihn ſodann, ein Tartini'ſches Adagio zu ſpielen, um ihm die Methode begreiflich zu machen, nach welcher der Componiſt beim Vortrag der Muſik zu Werke gegangen ſei. Zugleich berichtete er, daß Tartini ſich häufig Reime ſeiner Lieblingsdichter unter die Violinſtimme geſchrieben habe, deren Inhalt ihm gewiſſermaßen ein poetiſcher Leitfaden für ſeinen Ausdruck geweſen ſei. Offenbar hat es ſich hierbei um nichts Anderes gehandelt, als um die poetiſche Anregung und Erweckung einer beſonderen Stimmung, deren er vielleicht mehr bedurfte als andere Künſtler. Dieſes Verfahren Tartini's deutet aber zugleich auf eine Eigenart ſeines inneren Weſens, in Folge deren er gelegentlich nur unter dem direkten Eindruck von poetiſchen Bildern tonkünſtleriſch thätig zu ſein vermochte. Bezeichnend dafür iſt, daß er auch Motto's über die einzelnen Stücke ſeiner Compoſitionen zu ſetzen pflegte, die er auf geheimnißvolle Weiſe in einer eigens dazu erfundenen, für Uneingeweihte völlig unverſtändlichen Chiffreſchrift ausdrückte. Der bereits verſtorbene Capellmeiſter Melchiore Balbi in Padua beſaß den Schlüſſel zu dieſer Chiffreſchrift. [1]) Nach dieſer ergiebt ſich für einen Sonatenſatz die Aufſchrift: „Ombra cara", für eine andere: „Volgete il riso in pianto o mie pupille". Wie leicht zugänglich übrigens Tartini einem gewiſſen Myſticismus war, beweiſt am deutlichſten ſeine Sonate „Il Trillo del Diavolo". Ihre phantasmagoriſche Einkleidung zeigt wiederum, wie gern der Künſtler ſich an beſtimmte Objekte anlehnte. Diesmal wird aber die unverkennbare Hinneigung dazu durch eine viſionäre Nüance illuſtrirt. Nach Lalande's Bericht [2]), der die näheren Entſtehungsumſtände dieſer Sonate angeblich aus Tartini's eigenem Munde empfangen hatte, war Folgendes (Tartini iſt ſelbſt als Erzähler eingeführt) die Veranlaſſung zu der Compoſition: „In einer Nacht (es war im Jahre 1713) träumte mir, ich hätte meine Seele dem Teufel verſchrieben. Alles ging nach meinem Wink; mein neuer

1) Er war ſo gefällig, mir näheren Aufſchluß darüber zu geben.
2) Voyage d'un François en Italie, 1765 u. 66. Tom. 8.

Diener kam jedem meiner Wünſche zuvor. Unter anderen Einfällen hatte ich auch den, ihm meine Violine zu geben, um zu ſehen, ob er wohl im Stande ſein würde, etwas Hübſches darauf zu ſpielen. Aber wie groß war mein Erſtaunen, als ich eine Sonate hörte, ſo wunderbar und ſo ſchön, mit ſo viel Kunſt und Einſicht vorgetragen, daß auch der kühnſte Flug der Phantaſie ſie nicht zu erreichen vermochte. Ich wurde ſo hingeriſſen, entzückt, bezaubert, daß mir der Athem ſtockte, und ich erwachte. Sogleich ergriff ich meine Violine, um wenigſtens einen Theil der im Traume gehörten Töne feſtzuhalten. Umſonſt. Die Muſik, welche ich damals componirte, iſt zwar das Beſte, was ich in meinem Leben gemacht habe, und ich nenne ſie noch die Teufelsſonate: aber der Abſtand zwiſchen ihr und jener, die mich ſo ergriffen hatte, iſt ſo groß, daß ich mein Inſtrument zerbrochen und der Muſik auf immer entſagt haben würde, wenn es mir möglich geweſen wäre, mich des Genuſſes, den ſie mir gewährte, zu berauben".

Iſt es nicht, als ob man ein Märchen aus Tauſend und eine Nacht oder Dr. Fauſt's berühmte Teufelsverſchreibung hörte? Und doch mochte Tartini ſelbſt vollkommen überzeugt von der Wahrheit ſeines Traumes ſein, wie etwa ein Menſch, welcher glaubt, infolge von Hallucinationen Geiſter geſehen oder geſprochen zu haben. Wenigſtens hatte er als Wahrzeichen des geträumten Erlebniſſes in ſeinem Muſikzimmer, wie der deutſche Gelehrte Chriſtoph Gottlieb Murr (bei Gerber) berichtet, die „Teufelsſonate" der Thür gegenüber hängen.

Wir haben Tartini's Bedeutung als Violinſpieler und Componiſt für ſein Inſtrument zu charakteriſiren verſucht, und müſſen ihn nun noch als Lehrmeiſter betrachten. In dieſer Beziehung kann ſein Wirken nicht hoch genug veranſchlagt werden.

Der Beginn von Tartini's Lehramt wird übereinſtimmend in das Jahr 1728 geſetzt. Von dieſem Zeitpunkte ab ſtrömten wohl hauptſächlich die Kunſtjünger nach Padua, um der Unterweiſung des berühmten Mannes theilhaftig zu werden, welcher von ſeinen Zeitgenoſſen bezeichnend „Maestro delle Nazione" genannt wurde. Denn zu ſeinen zahlreichen Schülern gehören nicht nur Italiener, ſondern

auch Deutſche und Franzoſen. Tartini mußte ein um ſo beſſerer Lehrer ſein, je mehr er dem autodidaktiſchen Studium verdankte. Ihm waren die Bedingungen eines kunſtgemäßen Violinſpiels im reiferen Alter völlig klar geworden. Erſt als er Veracini gehört hatte, ſchlug er ein ſtreng methodiſches Verfahren ein, nach welchem er mit größter Gewiſſenhaftigkeit verfuhr. Namentlich widmete er dem Gebrauch des Bogens ſeine beſondere Aufmerkſamkeit. Er hatte die Stange förmlich ab- und eingetheilt, um bei ſeinen Strichübungen völlig ſyſtematiſch verfahren zu können, und erlangte dadurch eine ungemeine Beherrſchung des rechten Armes. Fayolle theilt hierüber in ſeiner ſchon citirten Schrift „Paganini et Beriot“ Folgendes mit: „Tartini avait deux archets, l'un marqué sur la baguette de la division à quatre temps, l'autre de celle à trois temps. C'est dans ces divisions qu'il obtenait toutes les subdivisions de l'infiniment petit; et, comme il lui était prouvé que le poussé vertical était plus bref que le tiré perpendiculaire, il faisait jouer la même pièce en tirant comme en poussant, avec les mêmes inflexions. Aussi avait-il écrit en grosses lettres cette maxime sur son pupitre: Force sans raideur et flexibilité sans mollesse“.

Die Reſultate ſeiner Bogenführungsſtudien legte Tartini in dem Werke „Arte dell' arco“ (50 Variationen über eine Gavotte Corelli's) nieder. Dieſes Werk, welches die hohe pädagogiſche Begabung ſeines Autors erkennen läßt, iſt gleichzeitig als Studie für die linke Hand intentionirt. Ein auf ähnliche Zwecke berechnetes Seitenſtück dazu findet ſich in den melismatiſchen Veränderungen des Adagio's der fünften Sonate (op. 2), welche die damals übliche Art und Weiſe der mannichfachen ornamentalen Metamorphoſe eines melodiſchen Motivs erkennen laſſen.

Wenn Jemand dazu berufen war, eine Violinſchule zu ſchreiben, ſo iſt es Tartini. Wir erſehen dies aus einer Lektion, die er auf brieflichem Wege ſeiner Schülerin Maddalèna Lombardini-Sirmen ertheilt. Klarer, beſtimmter und eindringlicher können gewiſſe wichtige Elemente des Violinſpieles nicht gelehrt werden, als hier geſchieht. Dieſer Brief Tartini's iſt ein zu wichtiges Dokument, um desſelben

bloß andeutungsweiſe zu gedenken. Wir geben ihn in der Hiller'ſchen Überſetzung [1]), wie folgt:

„Meine hochgeſchätzte Signora Maddalèna.

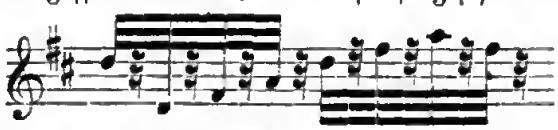
(Padua, d. 6. März 1760.)

Endlich habe ich mich, mit der Hülfe Gottes, von dem beſchwerlichen Geſchäfte losgemacht, das mich bisher verhindert hat, Ihnen mein Verſprechen zu halten. Je mehr es mir am Herzen lag, deſto mehr betrübte mich der Mangel der Zeit. Wir wollen nun, in Gottes Namen, durch Briefe anfangen; und wenn Sie, was ich hier vortrage, nicht genugſam verſtehen, ſo ſchreiben Sie, und fordern von mir die Erklärung alles deſſen, was Ihnen unverſtändlich iſt. Ihre vornehmſte Übung muß den Gebrauch des Bogens betreffen: Sie müſſen darüber unumſchränkter Meiſter werden ſowohl in Paſſagien als im Cantabile. Das Aufſetzen des Bogens auf die Saite iſt das erſte. Es muß mit ſolcher Leichtigkeit geſchehen, daß der erſte Anfang des Tons, welcher herausgezogen wird, mehr einem Hauche auf die Saite, als einem Schlage ähnlich ſcheint. Nach dieſem leichten Aufſatze des Bogens wird der Strich ſogleich fortgeſetzt, und nun können Sie den Ton verſtärken, ſo viel Sie wollen, da nach dem leichten Aufſatze keine Gefahr mehr iſt, daß der Ton kreiſchend oder kratzend werde. Dieſes leichten Anſatzes mit dem Bogen müſſen Sie ſich in allen Gegenden deſſelben bemeiſtern, ſowohl in der Mitte, als an den beiden äußerſten Enden; ſowohl im Hinauf- als im Herunterſtriche. Um der Sache auf einmal mächtig zu werden, übt man ſich zuerſt mit dem messa di voce auf einer bloßen Saite, z. B. auf dem a. Man fängt vom *pp* an, und läßt den Ton immer nach und nach ſtärker werden, bis zum *ff*, und dieſes Studium muß man ſowohl mit dem Herunter- als mit dem Heraufſtriche vornehmen. Fangen Sie dieſe Übung ſogleich an, und wenden Sie wenigſtens täglich eine Stunde Zeit darauf, zwar nicht ununterbrochen: ſondern Vormittags eine halbe Stunde und Nachmittags wieder ſo viel. Erinnern Sie ſich dabei, daß dies das wichtigſte und ſchwerſte Studium iſt. Wenn Sie damit zu Stande

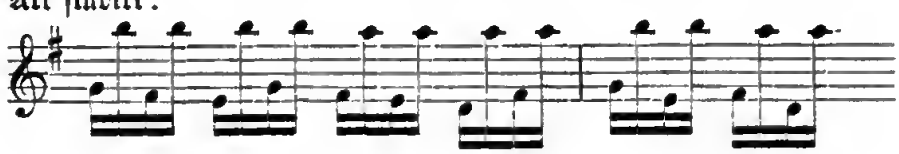
1) S. J. A. Hiller's Lebensbeſchreibungen berühmter Tonkünſtler, auch Allgem. muſ. Ztg. vom Jahre 1803, Nr. 9.

ſind, dann wird Ihnen das messa di voce nicht weiter Mühe machen, das mit einem und demſelben Bogenſtriche vom *pp* anfängt, bis zum *ff* ſteigt, und wieder auf's *pp* zurück kommt. Das geſchickteſte Aufſetzen des Bogens auf die Saite wird Ihnen leicht und ſicher geworden ſein, und Sie werden mit Ihrem Bogen alles machen können, was Sie wollen. Um nun ferner die Geſchwindigkeit des Bogens, die von der leichten Berührung abhängt, zu erhalten, iſt der beſte Rath, daß Sie täglich eine oder die andere Fuge des Corelli, die ganz aus Sechzehntheilen beſteht, ſpielen. Dieſer Fugen ſind drei in den Sonaten a Violine Solo, opera V. Auch die erſte, in der erſten Sonate aus D dur iſt dazu dienlich. Sie müſſen ſie zuerſt langſam, dann immer etwas geſchwinder ſpielen, bis Sie dieſelben in der möglichſten Geſchwindigkeit herausbringen. Ich muß Ihnen aber dabei noch einen doppelten Rath geben; der erſte: daß Sie ſie mit einem kurzen Bogenſtriche, das iſt: abgeſtoßen, und mit einem kleinen Abſatze zwiſchen jeder Note ſpielen. Sie ſind folgender Geſtalt geſchrieben:

ſie müſſen aber geſpielt werden, als ob ſie ſo geſchrieben wären:



der andere: daß Sie ſie, im Anfange, mit der Spitze des Bogens ſpielen; hiernach aber, wenn es Ihnen damit gelingt, mit der Gegend des Bogens zwiſchen der Spitze und der Mitte desſelben; und endlich, wenn auch dieſes gut von Statten geht, mit der Mitte des Bogens ſelbſt. Vergeſſen Sie dabei nicht, daß Sie dieſe Fugen nicht immer mit dem Herunterſtriche, ſondern bald mit dem Herunter- bald mit dem Heraufſtriche anfangen müſſen. Um Leichtigkeit des Bogens zu erhalten, iſt auch das Überſpringen einer Saite von ungemein großem Nutzen, und wenn man Fugen mit Sechzehnteln folgender Art ſtudirt:



Sie können ſich ſelbſt von dieſer Gattung ſo viele erfinden, als Sie wollen, und in einem jeden Tone. Sie ſind in der That nützlich und nothwendig.

In Anſehung des Aufſetzens der Finger auf das Griffbrett empfehle ich Ihnen eine Sache, die für alles hinreichend iſt. Sie beſteht darin: Nehmen Sie eine Stimme der erſten oder zweiten Violine, es ſei von einem Concert, von einer Meſſe oder einem Pſalm; alles, folglich auch die Violinſtimmen einer Sinfonie, eines Trios u. ſ. w. iſt dazu dienlich. Stellen Sie die Finger nicht in die gewöhnliche Lage, ſondern in die halbe[1] Applicatur; d. i., den erſten Finger in g auf der e-Saite, und ſpielen Sie die ganze Violinſtimme in dieſer Lage durch, ſo daß ſich die Hand nie aus derſelben verrücken läßt, als wenn Sie auf der unterſten Saite das a, und auf der erſten das dreigeſtrichene d zu nehmen haben; Sie müſſen aber ſogleich wieder in die vorige Applicatur zurückkehren. Dies Studium muß ſo lange getrieben werden, bis Sie im Stande ſind, eine jede Violinſtimme, die nichts Concertmäßiges enthält, auf den erſten Anblick vom Blatt zu ſpielen. Gehen Sie ſodann mit der Applicatur weiter hinauf, mit dem erſten Finger in das a, und üben dieſe ebenſo fleißig als die erſte. Wenn Sie auch in dieſer ſicher ſind, ſo nehmen Sie die dritte vor, mit dem erſten Finger in b, und ſuchen ſich in dieſer ebenſo feſt zu machen. Auf dieſe kann noch eine vierte folgen, da der erſte Finger ins dreigeſtrichene e auf der e-Saite geſetzt wird. Sie haben ſodann eine Scala von Applicaturen, daß Sie, wenn Sie dieſelben recht in der Gewalt haben, ſich rühmen können, vom Griffbrette Meiſter zu ſein. Dies Studium iſt nothwendig und ich empfehle es Ihnen.

Das dritte Stück nun iſt das Trillo. Ich verlange es von Ihnen langſam, mäßig, geſchwind und ganz geſchwind. In der Ausführung ſind dieſe verſchiedenen Triller nothwendig; denn es iſt nicht an dem, daß eben das Trillo, das zu einem geſchwinden Satz gut iſt, auch zu einem langſamen dienen könne. Um die Sache mit einem Mal abzuthun, und aus einer Übung nicht zwei zu machen, ſo fangen Sie auf einer bloßen Saite an, es mag a oder e ſein; der Bogen muß lang-

1) Heute wird ſie die zweite Lage genannt.

ſam, wie bei einem messa di voce geführt werden. Das Trillo hebe ganz langſam an, gehe immer, nach und nach, durch unmerkliche Grade, ins Geſchwindere fort, bis es ganz geſchwind geworden iſt, wie dies Beiſpiel zeigt:

Binden Sie ſich aber nicht ſo ganz genau an dieſes Beiſpiel, in welchem der Übergang von Achteln ſogleich zu Sechzehnteln, und von dieſen zu andern, wieder um die Hälfte kleineren Noten, zu Zweiunddreißigtheilen iſt. Nein, dies hieße ſpringen, und nicht gehen. Stellen Sie ſich zwiſchen den Achteln und Sechzehnteln andere Noten vor, die weniger als Achtel und mehr als Sechzehntel gelten, ſo daß, wenn Sie mit Achteln anfangen, dieſe dem Werthe der Achtel am nächſten kommen, und im Fortgange ſich immer mehr und mehr den Sechzehnteln nähern, bis ſie wahre Sechzehntel werden; und ſo auch im Übergange von dieſen zu Zweiundreißigſteln. Dieſe Übung nehmen Sie fleißig und mit Sorgfalt vor. Aber fangen Sie ſie immer auf der bloßen Saite an: denn wenn Sie das Trillo auf der bloßen Saite gut machen lernen, ſo wird es Ihnen um ſo viel leichter werden mit dem zweiten, mit dem dritten, und ſelbſt mit dem vierten Finger, mit welchem Sie beſondere Übungen werden vornehmen müſſen, weil er der kleinſte unter ſeinen Brüdern iſt.

Weiter gebe ich Ihnen jetzt nichts auf: aber dies iſt ſchon viel, und von großem Nutzen, wie Sie ſich davon leicht überzeugen werden. Schreiben Sie mir, ob Sie Alles, was ich Ihnen hier vortrage, wohl begriffen haben. Ich bin u. ſ. w."

Es iſt zu bedauern, daß Tartini ſeiner vorſtehend mitgetheilten brieflichen Lektion keine weitere Folge gegeben hat. Zwar exiſtirt noch eine ſelten gewordene didaktiſche Arbeit von ihm, doch nur die Kenntniß derſelben könnte Aufſchluß darüber geben, inwiefern ſie pädagogiſchen Werth hat. Es iſt nach Fétis ein „Trattato delle appoggiature si ascendenti che discendenti per il violino, come pure il trillo, tremolo, mordente, ed altro, con dichiarazione delle cadenze naturali e composte". Das Originalmanuſcript iſt nie

im Druck erſchienen. Dagegen veranſtaltete Tartini's Schüler Lahouſſaye eine franzöſiſche Überſetzung des Werkes, welche 1782 in Paris (bei Pietro Denis) unter folgendem Titel erſchien: „Traité des agrémens de la musique, contenant l'origine de la petite note, sa valeur, la manière de la placer, toutes les differentes espèces de cadances etc.“ —

Unter Tartini's zahlreichen Schülern ſind die namhafteſten: Bini, Nardini, Manfredi, Ferrari, Meneghini, Joh. Gottl. Graun, Pagin und Lahouſſaye.

Bini, mit Vornamen Pasqualini, geb. gegen 1720 zu Peſaro (geſt. 17 . .), wurde von ſeinem Meiſter als beſonders wohlgerathener Schüler geprieſen. Burney berichtet, daß, als ein Engländer Wiſemann Tartini um Stunden bat, dieſer ihn an Bini mit den Worten wies: „Io lo mando ad un mio scolare che suona più di me, e me ne glorio per essere un angelo di costume e religione“. Nachdem Bini einen drei- bis vierjährigen Lehrcurſus in Padua abſolvirt hatte, wurde er vom Cardinal Olivieri nach Rom berufen, wo er alle Muſikkreiſe durch die Kühnheit und Vollendung ſeines Spiels in Erſtaunen ſetzte. Für Montanari [1]) wurde er dort ein gefährlicher Nebenbuhler. Es wird ſogar behauptet, daß für dieſen Künſtler die Überlegenheit Bini's der Grund zu einem geiſtigen Siechthum wurde, welches mit dem Tode endete. Man kennt weder Compoſitionen von Bini, noch iſt eine Angabe über die Zeit ſeines Ablebens vorhanden. Einer ſeiner beachtenswertheren Schüler war der Neapolitaner Emanuele Barbella, als deſſen Schüler wiederum der gerühmte, längere Zeit in Amſterdam lebende Violinſpieler Ignazio Raimondi zu nennen iſt.

Barbella, der 1773 in Neapel ſtarb, hatte zum Compoſitionslehrer einen gewiſſen Michele Gabbaloni und ſpäter den fruchtbaren Operncomponiſten Leonardo Leo. Dieſer pflegte, wenn auf Barbella die Rede kam, wie Fétis mittheilt, ſcherzend zu bemerken: „Non per questo, Barbella è un vero asino che non sa niente!“ Gerber berichtet indeſſen, daß dieſer Ausſpruch eine Selbſtkritik Barbella's

1) S. Seite 101.

war, deren er ſich in einem an Burney geſendeten Berichte über ſeine Künſtlerlaufbahn bediente. Die von Cartier in deſſen „L'art de Violon“ mitgetheilte Violinſonate Barbella's iſt ein höchſt unbedeutendes Muſikſtück.

Größere Geltung als Bini erlangte in der muſikaliſchen Welt Pietro Nardini, geb. 1722 zu Fibiana im Toskaniſchen, geſt. 1793 in Florenz. Schubart[1]) charakteriſirt ſein Spiel folgendermaßen: „Nardini war Tartini's größter Schüler, ein Geiger der Liebe, im Schooße der Grazien gebildet. Die Zärtlichkeit ſeines Vortrags läßt ſich unmöglich beſchreiben: jedes Comma ſcheint eine Liebeserklärung zu ſeyn. Sonderlich gelang ihm das Rührende im äußerſten Grade. Man hat eiskalte Fürſten und Hofdamen weinen geſehen, wenn er ein Adagio ſpielte. Ihm ſelbſt tropften oft unter dem Spielen Thränen auf die Geige. Jeden Harm ſeiner Seele konnte er auf ſein Zauberſpiel übertragen; ſeine melancholiſche Manier aber machte, daß man ihn nicht immer gern hörte; denn er war fähig, die ausgelaſſenſte Phantaſie vom muthwilligſten Tanze auf Gräber hinzuzaubern. Sein Strich war langſam und feierlich; doch riß er nicht, wie Tartini, die Noten mit der Wurzel heraus, ſondern küßte nur ihre Spitzen. Er ſtackirte ganz langſam, und jede Note ſchien ein Blutstropfen zu ſeyn, der aus der gefühlvollſten Seele floß. Man behauptet, daß eine unglückliche Liebe der Seele dieſes großen Mannes dieſe ſchwermüthige Stimmung gegeben, denn Perſonen, die ihn vorher gehört, ſagen, daß ſein Styl in jüngeren Jahren ſehr hell und roſenfarbig geweſen ſey“.

Nardini erhielt die erſte muſikaliſche Erziehung in Livorno, wohin die Eltern bald nach ſeiner Geburt gezogen waren. Dann genoß er die Lehre des Paduaner Meiſters, aus der er mit dem vierundzwanzigſten Lebensjahre entlaſſen wurde. Allgemein wird Nardini als Lieblingsſchüler Tartini's bezeichnet. Daß er den Meiſter in ſeiner letzten Krankheit wie den eigenen Vater pflegte, wurde ſchon mitgetheilt. 1753 wurde Nardini als Sologeiger an den Württemberger Hof berufen, wo ihn auch Schubart hörte. In dieſer Stellung verblieb er bis 1767, da er es dann infolge der Reorganiſation der

1) Schubart's geſammelte Schriften Bd. 5, S. 70.

Stuttgarter Capelle vorzog, nach Italien zurückzukehren. Hier fand er am florentiniſchen Hofe eine ſeiner Bedeutung entſprechende Stellung als Soloviolinist und Dirigent der großherzoglichen Capelle, die ihn bis zu ſeinem am 7. Mai 1793 erfolgten Tode in Anſpruch nahm.

Von Nardini's Compoſitionen iſt nur der kleinere, bei Fétis verzeichnete Theil in die Öffentlichkeit gedrungen. Sie zeigen ein anmuthiges, liebenswürdiges Talent. Größe des Styls iſt ihnen nicht eigen. Dagegen entſchädigen ſie theilweiſe durch reizvolle Sinnigkeit, ungetrübte naive Heiterkeit ſo wie durch Adel und Friſche der Empfindung. So vor allem die D dur Sonate[1]), die zu den lieblichſten Blüthen der italieniſchen Violinmuſik jener Epoche zählt, und ſich namentlich auch durch eine für die damalige Zeit höchſt bemerkenswerthe formelle Ausgeſtaltung des erſten Allegroſatzes hervorthut. Sie hat etwas von dem Mozart'ſchen Schönheitsſinn. Sonſthin finden ſich in Nardini's Sonaten einzelne Cantilenenſätze, denen eine anmuthende Süßigkeit des Ausdrucks eigen iſt, während die mit Paſſagen nicht ſelten überladenen Allegro's meiſt etwas Conventionelles und, man darf ſagen, Veraltetes an ſich tragen. Es fehlt hier offenbar an erfinderiſcher Kraft. Übrigens gehört Nardini zu jenen Violincomponiſten des vorigen Jahrhunderts, die auf der Grenzſcheide des kirchlichen und weltlichen Muſiktones ſtehen.

Als Schüler des Nardini ſind anzumerken: der Piſaner Giulio Maria Lucheſi, Giuſeppe Moriani, geb. 16. Auguſt 1752 zu Livorno (war im Vortrag Haydn'ſcher und Boccheriniſcher Quartette ausgezeichnet), der Florentiner Francesco Sozzi (zu Anfang des 19. Jahrh. Violiniſt in Augsburg), Francesco Vaccari, geb. 1773 zu Modena (lebte hauptſächlich in Spanien), Pollani in Rom, und der Engländer Thomas Linley, der uns weiterhin noch begegnen wird.

Der Lucheſe Filippo Manfredi, geb. gegen 1738 (geſt. 1780), war ein Landsmann und Freund Boccherini's. Mit dieſem verband er ſich zu einer Kunſtreiſe (Boccherini war bekanntlich Violoncelliſt), welche ihn 1771 auch nach Paris führte. Hier machte er ungemeines Aufſehen, namentlich durch den Vortrag der Boccherini'ſchen

1) Neu herausgegeben von F. David bei Breitkopf und Härtel.

Trios und Quartette, denen man damals in der franzöſiſchen Hauptſtadt entſchieden den Vorzug vor den Haydn'ſchen Kammercompoſitionen gab. Die Genoſſen wandten ſich dann nach Madrid, wo ſie beide ehrenvolle Stellungen fanden. Boccherini wurde königl. Kapellmeiſter und Manfredi trat als erſter Violiniſt in die Dienſte des Infanten Don Louis, Bruder des Königs. Fétis führt einige Compoſitionen Manfredi's an. Die in Cartier's „L'art de Violon" von ihm mitgetheilte Sonate iſt nicht ohne Würde und Charakter, bietet aber das Hauptintereſſe durch die damals noch nicht häufige Anwendung des Octavenſpieles.

Zu den beſten Schülern Tartini's wird auch Domenico Ferrari, geb. 17.., gezählt. Von ſeinem Lehrmeiſter entlaſſen, fixirte er ſich zunächſt in Cremona, um zurückgezogen von der Welt weiteren Studien zu leben, die ihn auf eine ausgedehntere Anwendung der Flageolettöne und des Octavenſpieles hinleiteten. Als er ſich ſtark genug glaubte, in der muſikaliſchen Welt eine Rolle ſpielen zu können, begab er ſich auf Reiſen; 1749 war er, wie Dittersdorf berichtet, ungefähr 9 Monate in Wien, „und ärndtete hier ſowohl beym kaiſerl. Hofe als auch bey der Theaterdirektion, ſo wie bey Privatliebhabern nicht nur den größten Beyfall, ſondern auch die reichlichſte Belohnung ein. Ganz Wien hielt ihn damals für den größten Violinſpieler". [1]) Ein außerordentlicher Erfolg ward ihm dort zu Theil. Vier Jahre ſpäter nahm er neben ſeinem Mitſchüler Nardini ein Engagement beim Herzog von Württemberg an. Schubart ſagt (Bd. 5, S. 96) über ſeine Leiſtungen: „Aus Bizarrerie ſchlug er gerade den verkehrten Weg des Tartini ein. Seine Bogenwendung iſt nicht gerade, ſondern krumm. (Es iſt unklar, was Schubart damit meint.) Er ſtrich nicht mit Allgewalt ſondern glitſchte nur über die Saite weg, verließ die Peripherie des Steges, wagte ſich hoch an's Griffbrett hinauf, und brachte dadurch einen Ton hervor, der ungefähr dem glich, wenn man ein Glas ganz ſanft reibt, daß ſeine Kryſtallrinde dröhnt. Der Fehler dieſes großen Meiſters aber war, daß er aus Eigenſinn nicht das annahm, was Tartini Gutes hatte". Je-

1) Dittersdorf's Selbſtbiographie S. 44.

doch war Schubart auch kein unbedingter Lobredner der Tartini'schen Schule, von der er sagt, „daß ihr majestätisch-träger Zug die Geschwindigkeit des Vortrags hemme, und zu geflügelten Passagen gar nicht geschickt sey. Indessen, fährt er fort, sind die Zöglinge dieser Schule unverbesserlich gut für den Kirchenstyl, denn ihr Strichvortrag hat gerade so viel Kraft und Nachdruck, als zum wahren Ausdruck des pathetischen Kirchenstyls erforderlich ist".

Ferrari's gedruckte Werke bestehen in 6 Heften zu Paris und London erschienener Violinsonaten. Das aus denselben in Cartier's „L'art de Violon" mitgetheilte Allegro erweckt keine sonderliche Meinung zu Gunsten seines produktiven Talents: es ist nüchtern, nichtssagend und etüdenhaft. — Von Stuttgart begab sich Ferrari wiederum nach Paris. Eine von hier aus beabsichtigte Londoner Reise kam nicht mehr zur Ausführung, da er, angeblich infolge eines Mordanfalles (1780), sein Leben verlor.

Von Giulio Meneghini (geb. 17 . ., gest 17 . .) ist uns weiter keine biographische Nachricht aufbehalten, als die, daß er der Amtsnachfolger seines Lehrmeisters war. Lipinski hörte bei seiner schon erwähnten Anwesenheit in Italien über ihn, daß er sich durch einen ungewöhnlich starken Ton ausgezeichnet, welcher ihm den Beinamen „la Tromba" eingetragen habe. Dies ist glaubhaft. Denn bei Gerber wird außer Meneghini eines um dieselbe Zeit auftretenden Giulietto Tromba als Schüler Tartini's und Musikdirektor (?) an der Kirche des h. Antonius zu Padua gedacht. Man kann kaum zweifeln, daß Gerber infolge eines Versehens, oder durch den Namen Tromba dazu verleitet, aus ein und derselben Person zwei verschiedene gemacht hat.

Höchst wahrscheinlich war auch Domenico Dalloglio, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Padua, ein Schüler Tartini's. 1735 begab er sich mit seinem Bruder, einem Violoncellisten, nach Petersburg, und blieb daselbst 19 Jahre lang im Dienste des kaiserl. Hofes. 1764 nahm er seinen Abschied, um in seine Heimath zurückzukehren. Aber auf der Reise dahin starb er nahe bei Narva infolge eines Nervenschlages. Von seinen mannichfachen Compositionen existiren nur Copien, da er nichts drucken ließ.

Die Franzoſen Pagin und Lahouſſaye finden ihre Erledigung in dem Abſchnitte über das franzöſiſche Violinſpiel.

Zu den hervorragendſten Zöglingen Tartini's zählen außerdem Joh. Gottl. Graun und Pugnani. Der erſtere war indeſſen zunächſt in der Dresdner, der zweite dagegen in der piemonteſiſchen Schule gebildet; beide Künſtler werden deshalb erſt weiterhin zu berückſichtigen ſein.

Andere aus Tartini's Lehre hervorgegangene, doch minder bedeutende Künſtler waren: Alberghi, Carminati (ein Venezianer, der zu Lyon wirkte), der Graf Thurn und Taxis (Öſterreichiſcher Generalpoſtmeiſter zu Venedig), Obermayer (ein Prager Dilettant), Don Paolo Guaſtarobba (ein Spanier), Petit, Pagni, Nazari [1]) (1770 erſter Violiniſt in Venedig), Holzbogen, Kammel, Lorenz Schmitt, Angiolo Morigi (geb. 1752, erſter Violiniſt am Hofe zu Parma), Giuſeppe Signoretti (gegen 1770 zu Paris), und Carl Matthäus Lehneis (1766 Concertmeiſter in der Dresdner Capelle).

Endlich iſt hier noch der Signora di Sirmen, geb. Maddalèna Lombardini als einer Schülerin Tartini's zu gedenken. Sie eröffnet den Reigen einer ſtattlichen Reihe von Violinſpielerinnen, deren Bekanntſchaft wir zum Theil weiterhin machen werden. M. Lombardini, geboren zu Venedig gegen Mitte 1735, war zugleich Sängerin und empfing die erſte muſikaliſche Ausbildung im venezianiſchen Conſervatorium „dei Mendicanti“. Das fortgeſetzte Studium unter Tartini, der ihr auch die bereits citirte briefliche Lection ertheilte, förderte ſie ſo weit, daß ſie in Italien als Rivalin Nardini's angeſehen wurde. Zu Paris erregte ſie dann im Concert spirituel Aufſehen durch die in ſelbſtverfaßten (ſpäter veröffentlichten) Compoſitionen offenbarte Brillanz und Energie ihres Spieles. Von 1774 ab ſcheint ſie ausſchließlich als Sängerin thätig geweſen zu ſein. Als ſolche war ſie zunächſt an der pariſer Oper und dann (1782) am Dresdner Hofe thätig. Ihr Todesjahr iſt unbekannt.

---

1) Ein Schüler von ihm war Giuſeppe Antonio Capuzzi, Violinmeiſter am Muſikinſtitut und Orcheſterdirektor an der Kirche S. Maria Maggiore zu Bergamo. Er wurde 1740 in Brescia geboren, und ſtarb zu Bergamo den 18. März 1818.

Faſt gleichzeitig mit der Paduaner, nur um ein Weniges früher bildete ſich

die piemonteſiſche Schule,

welche ihren Sitz in Turin hatte. Sie trägt nicht den autonomen Charakter der beiden anderen italieniſchen Hauptſchulen. Ihr Begründer G. B. Somis war, wie man geſehen hat, ein Schüler Corelli's und außer Vivaldi wurde ſie weiterhin auch durch Tartini weſentlich beeinflußt. Dieſe Ineinsbildung verſchiedener Richtungen verlieh der piemonteſiſchen Schule jene Eigenſchaften, die ſie ganz beſonders befähigten, den Entwickelungsgang des Violinſpiels, wenigſtens theilweiſe, bis ins gegenwärtige Jahrhundert hinein zu beſtimmen.

Als unmittelbare Schüler G. B. Somis', deſſen Wirken ſchon geſchildert wurde, ſind zu nennen: Giardini, Chiabran, Friz, Pugnani und Leclair. Wir berückſichtigen hier zunächſt die erſteren vier Künſtler und verweiſen in Betreff Leclair's auf die Geſchichte des franzöſiſchen Violinſpiels.

Felice Giardini (er ſelbſt nennt ſich in dem Buch der Londoner „Society of Musicians“ vom Jahr 1755 Felice de Giardini), wurde am 12. April 1716 zu Turin geboren. Im Knabenalter ſchon wurde er der Muſik beſtimmt. Man ließ ihn in das Chorknabeninſtitut des Mailänder Domes eintreten, und zugleich den Geſang-, Klavier- und Harmonieunterricht eines gewiſſen Paladini genießen. Doch bald zeigte ſich ſeine ungewöhnliche Begabung für die Violine und dieſe wurde Veranlaſſung, den Knaben wieder nach Turin zurückzunehmen und der Lehre Somis' zu übergeben. Nach wenig Jahren fühlte er ſich ſtark genug, um eine ſelbſtſtändige Thätigkeit zu beginnen. Er ging zunächſt nach Rom und da hier keine Ausſicht zu einem Wirkungskreiſe war, nach Neapel. Dort fand er Aufnahme im Orcheſter des S. Carlo-Theaters. Giardini war damals noch ein ſehr junger Mann, mehr geneigt mit der Kunſt zu ſpielen, als ſich ihr pietätvoll unterzuordnen. Bald wurde er aber auf draſtiſche Weiſe von dieſer jugendlichen Tändelei geheilt. „Er machte es ſich nämlich“, ſo berichtet Gerber übereinſtimmend mit Anderen, „zum angelegenſten Geſchäfte, alles, was ihm vorkam, zu variiren, und

jeden Satz mit Manieren zu verbrämen. Nichts deſto weniger, erzählte er ſelbſt, erwarb ich mir durch dieſe Ungereimtheiten bey den Unwiſſenden ungemeine Hochachtung. Eines Abends aber, als eine Oper von Jomelli aufgeführt wurde, kam dieſer ins Orcheſter und ſetzte ſich — neben mich. Ich beſchloß ſogleich, den Maestro di Capella eine Probe von meiner Kunſt und meinem Geſchmacke hören zu laſſen, und gab meinen Fingern und närriſchen Einfällen, in dem nächſten Ritornello zu einer pathetiſchen Arie, vollen Spielraum. Schon hatte ich eine Zeitlang ſein beyfälliges Bravo erwartet, als er mir mit einer derben Ohrfeige lohnte". Dieſe Ermahnung war nicht unfruchtbar geblieben, denn Giardini gab mit anerkennenswerther Offenheit ſpäter zu, „nie eine beſſere Lektion von einem großen Meiſter empfangen zu haben". Jedenfalls wurde er durch dieſelbe trefflich für ſeine weitere Thätigkeit als Orcheſterdirigent vorbereitet, denn ein ſolcher muß, wenn er eine Autorität ſein ſoll, vor allen Dingen den Übrigen mit gutem Beiſpiel in Ausübung des Berufes vorausgehen. Und Giardini wurde ein ſehr gerühmter Orcheſterführer.

Er wandte ſich von Neapel, Deutſchland durchziehend, nach London, wo er auch den größten Theil ſeines Lebens zubrachte. Über die Zeit ſeines dortigen Auftretens lauten die Angaben verſchieden. Sein Biograph Regli giebt an, daß er ſchon 1744 in London geweſen ſei, Pohl [1]) dagegen behauptet, Giardini's Name erſcheine erſt 1751 in engliſchen Zeitungen. Dies würde freilich noch nicht gegen Regli's Annahme ſprechen, da Giardini ſich möglicherweiſe vorerſt von der Öffentlichkeit zurückgehalten haben könnte. Doch iſt ſolches nicht wahrſcheinlich, am allerwenigſten an einem Orte wie London, wo damals wie heute unbemittelte Künſtler mehr als anderswo auf den Erwerb angewieſen waren.

Giardini's erſtes Auftreten in London war von glänzendem Erfolg begleitet. Burney ſchildert den Eindruck ſeiner Leiſtungen als etwas Außerordentliches und fügt hinzu, daß ſie eine neue Epoche im Concertleben London's gebildet hätten. Bald war er der Liebling des vornehmen Publikums, welches ihn als Geſang- und Violinlehrer

1) Mozart und Haydn in London, B. I. S. 170 ff.

begehrte, und ſich zu den in ſeinem Hauſe veranſtalteten Muſikmatinéen drängte. Auch ein öffentlicher ehrenvoller Wirkungskreis wurde ihm an der italieniſchen Oper zu Theil, deren Orcheſterleitung er 1755 nach Feſting's Tode mit Auszeichnung übernahm. Doch dies Alles war dem ſpeculativen Italiener nicht genug. Er betheiligte ſich im folgenden Jahre an der Geſchäftsführung der Oper, erlitt aber dabei ſo bedeutende Einbuße, daß er genöthigt war, ſich alsbald wieder davon zurückzuziehen. Dieſe Erfahrung konnte ihn jedoch nicht abhalten, nachdem er von 1761—1762 wieder mehr Solo geſpielt, ſein Glück nochmals als Impreſario während der Jahre 1763—1765 zu verſuchen. Hierbei verlor er den Reſt ſeiner ganzen Habe und es blieb ihm nichts anderes übrig, als das ſaure Brod eines Muſiklehrers. Weiterhin geſtalteten ſich die Verhältniſſe Giardini's wieder etwas beſſer; er wurde während der Jahre 1770—1776 als Vorſpieler zu den Muſikfeſten in Worceſter, Glouceſter und Hereford engagirt, und gewiß hätte auch in London ſeine Stellung von Neuem ſich gehoben, wenn nicht 1773 Wilhelm Cramer's Auftreten daſelbſt erfolgt wäre, gegen deſſen jugendlich friſche Erſcheinung er nicht mehr aufkommen konnte. Beide Künſtler traten zwar in ein angenehmes Verhältnis, allein dies konnte nicht verhindern, daß Giardini's Stern mehr und mehr erblich. Unter ſolchen Umſtänden mochte der in eine untergeordnete Poſition Gedrängte es für rathſam halten, London ganz zu verlaſſen; er kündigte ſein letztes Auftreten an. Allein er blieb trotzdem, übernahm 1774—1780 die Funktion des Orcheſterchefs im Pantheon, ſo wie von 1782—1783 die gleiche, ſchon früher bei der italieniſchen Oper innegehabte Stellung und verließ dann erſt England, um nach Italien zurückzukehren. Indeß nach Verlauf von ſechs Jahren ſehen wir ihn ſchon wieder in London bemüht, eine Opera buffa, doch nur vorübergehend im kleinen Heymarket-Theater einzurichten, worauf er dann infolge des Mißlingens dieſes Planes die Weltſtadt 1791 für immer verließ. Er verſuchte mit der von ihm geworbenen Truppe nochmals ſein Glück in Petersburg und Moscau. In letzterer Stadt ereilte ihn, den achtzigjährigen Greis, endlich am 17. December 1796 der Tod.

Giardini's Leben gewährt, wie dasjenige ſo vieler anderer

Künſtler jener Zeit, ein wenig erfreuliches Bild wechſelreicher Gegenſätze. Seiner ausübenden Künſtlerſchaft zufolge hätte er ſich ohne Frage eine ruhige, behagliche und dauernde Stellung erringen können. Allein es ſcheint, daß er Phantomen nachjagte, deren Verwirklichung außer dem Bereich ſeiner Sphäre lag, und ſo wird er von dem Selbſtverſchulden des Ungemachs wohl nicht ganz freizuſprechen ſein, das ihm bis ans Lebensende folgte. Vielleicht hat dazu ſogar eine gewiſſe Unſolidität Giardini's in Handel und Wandel mit beigetragen. Hierauf deutet wenigſtens eine (von Pohl) mitgetheilte Thatſache. Giardini trieb einen ausgedehnten Handel mit Geigen, von denen er ſtets bedeutenden Vorrath hielt. Der Prinz von Wales, ein eifriger Muſikfreund, bei deſſen Privatconcerten Giardini zeitweilig Vorſpieler war, erhandelte auch eine Violine von ihm, die, für eine echt italieniſche ausgegeben, mit hohem Preiſe bezahlt wurde. Während Giardini's Abweſenheit von London machte ſich eine Reparatur an dem Inſtrument nothwendig und bei dieſer Gelegenheit ergab das Innere desſelben als Verfertiger den engliſchen Violinfabrikanten Banck. Der Prinz rächte ſich für dieſen gemeinen Betrug, der einer härteren Beſtrafung würdig geweſen wäre, gleichwohl auf echt ritterliche Art. Als nämlich Giardini aus Italien, wo er geweſen war, nach London zurückkehrte, und unbeirrt durch ſeine Handlungsweiſe den Verſuch machte, das alte Verhältnis zu dem fürſtlichen Herrn wieder anzuknüpfen, ließ dieſer ihm mittheilen, daß bei der zweiten Geige ein Platz für ihn offen ſei, wenn er ihn annehmen wolle, worauf der beſchämte Künſtler, den zarten Wink wohl verſtehend, nichts weiter von ſich hören ließ.

Als Violinſpieler erregte Giardini in London nachhaltige Bewunderung durch ſchönen Ton und reich nüancirten Ausdruck. Hier mag ihm eine gediegenere Richtung eigen geweſen ſein als im Leben. Franz Benda wenigſtens, eine unbezweifelbare Autorität im Fache des Violinſpiels, äußerte ſich gegen Burney mit Entzücken über den reinen, vollen, weichen Ton, über den edlen Vortrag und das ſeltene Improviſationstalent Giardini's. Nicht minder wird er als Führer des Orcheſters gerühmt. Trotz hochfahrenden, eigenwilligen, zänkiſchen und nicht leicht zur Anerkennung geneigten Weſens, wußte er

ſich bei ſeinen Untergebenen durch bewährte Tüchtigkeit in Reſpekt zu ſetzen, um ſo mehr, als ſein Tadel überzeugend war. In der italieniſchen Oper zu London führte er zuerſt die gleiche Streichart bei den Violinen ein.

An Giardini's Compoſitionen — er ſchrieb auch einige zu London aufgeführte Opern — möchte die muſikaliſche Welt nichts verloren haben. Man darf dies aus ſeinen ſechs, als op. 7 zu London herausgegebenen Soloſonaten ſchließen, die ſich in dem Fahrwaſſer einer gewöhnlichen Geſtaltungsweiſe bewegen und jedes geiſtigen Aufſchwunges entbehren. Ebenſo iſt die in Cartier's „L'art de Violon" mitgetheilte Compoſition Giardini's von unbedeutender Beſchaffenheit.

Als namhafter Schüler Giardini's iſt hier Giuſeppe Maria Feſta, geb. 1771 in Trani, einzureihen. Den erſten Unterricht empfing er von ſeinem Vater. Nachdem er dann unter Giardini ſtudirt, hatte er noch Lolly zum Lehrer. 1816 wurde er Concertmeiſter am Theater San Carlo in Neapel. Denſelben Rang bekleidete er ſpäter auch bei der Privatmuſik des Königs beider Sicilien. Er ſoll ein ungewöhnliches Direktionstalent beſeſſen haben und Gerber bemerkt von ihm, daß er „einer der wenigen (?) großen Geiger Italiens" geweſen ſei. Seinen Tod fand er zu Neapel am 7. April 1839. Nach Roſſini's Mittheilung ſoll Feſta ein ausgezeichneter Quartettſpieler geweſen ſein. Auch erfahren wir aus dieſer Quelle, daß Feſta, ſeiner eigenen Äußerung zufolge, das Beſte, was er gekonnt, Ludwig Spohr zu verdanken hatte, mit dem er in Neapel lebhaft verkehrte. [1])

Francesco Chiabran (auch Chabran), ein geborner Piemonteſe und Neffe Somis', trat 1723 ins Leben. Nachdem er den Unterricht ſeines Onkels genoſſen, wurde er 1747 bei der königlichen Muſik in Turin angeſtellt. Doch verließ er ſeinen Platz 1751 und wandte ſich nach Paris, wo er Glück machte. Der „Mercure de France" vom Jahre 1751 enthält folgendes, echt franzöſiſches Urtheil über ihn: „Les applaudissements qu'il reçut la première et la seconde fois qu'il parut, ont été poussés dans la suite jusqu'à une espéce d'enthousiasme. L'exècution la plus aisée et la

1) Ferd. Hiller's „Tonleben unſerer Zeit". Leipzig 1868.

plus brillante, une légèreté, une justesse, une précision étonnante, un jeu neuf et unique, plein de traits vifs et saillans, caractérisent ce talent aussi grand que singulier. L'agrément de la musique qu'il joue, et dont il est l'auteur, ajoute aux charmes de son exécution". Man hat, ohne irgendwie an der Künſtlerſchaft Chiabran's zu zweifeln, ſich dabei zu vergegenwärtigen, daß das franzöſiſche Violinſpiel im Verhältnis zu Italien und Deutſchland noch ziemlich weit zurück war. Jede bedeutendere Erſcheinung mußte alſo dort einen ungeheuern Eindruck hervorrufen.

Über Chiabran's weiteren Lebensgang hat man keine Kunde, wie auch die Zeit ſeines Todes unbekannt geblieben iſt. Von ſeinen wenigen Compoſitionen — er veröffentlichte 3 Hefte Sonaten und eine Concertſammlung — theilt Cartier zwei Stücke mit, unter denen die Sonate „La chasse" das anziehendere iſt. Obwohl nach keiner Seite hervorragend, mag es ſeiner Zeit weſentlich zum Amuſement des Publikums beigetragen haben, da es, außer einer an das Jagdvergnügen erinnernden Tonmalerei, gewiſſe Klangeffekte der Violine in günſtiges Licht ſtellt. Es ſcheint übrigens, daß ſich der damaligen Violincomponiſten eine Art von Manie für die „Jagdſonate" bemächtigte, denn Cartier giebt in ſeiner „L'art de Violon" nicht weniger als ſechs, mit „La chasse" betitelte Compoſitionen von verſchiedenen Componiſten jener Periode. Das zweite bei Cartier vorhandene Stück von Chiabran, ein Allegro aus der fünften Violinſonate, bietet lediglich Intereſſe durch die ausgedehntere Anwendung der Flageolettöne.

Der Schweizer Caspar Friz, geb. 1716 zu Genf, wird als ein ausgezeichneter Violinſpieler von großer Energie des Tones und der Bogenführung gerühmt. Er ſtarb in ſeiner Vaterſtadt 1782, der er unausgeſetzt ſein Streben und Wirken widmete. Burney ſah und hörte ihn dort 1770. Von ſeinen Compoſitionen befindet ſich ein Allegroſatz in Cartier's Violinſchule, von ſehr beſtimmtem, charakteriſtiſchem, doch veraltetem Gepräge.

Der bedeutendſte und für die Folgezeit einflußreichſte Schüler Somis' war Gaetano Pugnani (geb. 1727, geſt. 1803). Er ſetzte das von ſeinem Meiſter begonnene Werk fort, und widmete ſich mit großer Vorliebe, aber auch beſonderem Glücke dem Lehrfach. Durch

ihn erhielt die piemonteſiſche Violinſchule neue Befruchtung, denn nachdem er die Überlieferungen Corelli's in einem regelmäßigen Curſus verarbeitet hatte, begab er ſich zu Tartini, um deſſen Lehre theilhaftig zu werden. In ihm vereinigt ſich mithin die römiſche und paduaner Schule, des Vivaldi'ſchen Einfluſſes auf Somis nicht zu vergeſſen. Pugnani fand mit fünf- und zwanzig Jahren bereits einen bedeutenden Wirkungskreis als Dirigent der Privatconcerte des Königs von Sardinien. So ſehr ihn derſelbe befriedigen mochte, hegte er doch den Wunſch, auch außerhalb ſeines Vaterlandes ſich Anerkennung zu erwerben. Es gehörte damals ſchon zum Métier, Paris oder London zu beſuchen, um ſich gleichſam von der großen Welt das Maturitätszeugnis ausſtellen zu laſſen. Pugnani begab ſich zunächſt (1754) nach Paris, und dann auch nach der Themſeſtadt. Er war überhaupt bis 1770 auf Reiſen. In dieſem Jahre aber kehrte er in die Heimath zurück, wurde Vorſpieler am Turiner Hoftheater und begann zugleich ſein Lehramt, dem er bis zum Tode (1803) mit Eifer oblag.

Pugnani's Spielweiſe ſoll ſich vornehmlich durch ſchönen Ton und breite, doch zugleich gewandte, eben ſo ſehr für den großen Styl als für das graziöſe Genre geeignete Bogenbehandlung ausgezeichnet haben. Die Behauptung Fétis', daß ſeine Compoſitionen klaſſiſch ſeien, beruht indeß auf einem ſtarken Irrthum, er müßte denn das Wort „klaſſiſch" gleichbedeutend mit „langweilig" nehmen. Pugnani's Muſik iſt gehaltlos, ſüßlich fade und in jeder Beziehung unbedeutend[1]). Nicht alle ſeine Compoſitionen, unter denen ſich auch mehrere Bühnen- und Kirchenwerke befinden, ſind veröffentlicht worden, ſondern nur 8 Piecen, darunter Violinſonaten, Concerte, Duos, Trios, Streichquartette, Quintette und Symphonien. Geboren wurde Pugnani 1727, und zwar nach Fétis in Turin, nach Regli dagegen in Canaveſe.

Über ſeine Perſönlichkeit findet ſich in der Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung vom Jahre 1813, Nr. 34 Folgendes: „In Gaetano

1) Vergl. die von Witting bei Holle in Wolfenbüttel, und von Alard bei Schott in Mainz herausgegebenen Sonaten Pugnani's.

Pugnani verbanden ſich ſehr achtungswürdige Eigenſchaften mit auffallenden Schwächen zu einem ſo ſeltſamen Ganzen, als das iſt, welches ſein wohlgetroffenes und kaum glaubliches Portrait darſtellt. Als der erſte Violiniſt ſeiner Zeit in Italien, und zwar was gründliche Kenntnis, bewundernswerthe Geſchicklichkeit und auch edlen ausgebildeten Geſchmack anlangt, war er überall geſucht und ausgezeichnet; Redlichkeit, Gutmüthigkeit, Mildthätigkeit gegen Nothleidende bezeichneten ihn als Menſchen und erwarben ihm Achtung und Liebe. Den Nothleidenden gehörte der größere Theil ſeines beträchtlichen Einkommens. Sein ganzes bedeutendes Vermögen vermachte er zu einer Stiftung für Arme. Jovialität, treffender Witz, geſellige Talente und Weltbildung zeichneten ihn als Geſellſchafter aus und verſchafften ihm Zutritt in die beſten Cirkel. Neben dieſem ſtach aber in ſeinem Weſen wunderlich genug — ab und hervor: eine kokettirende, ganz kleinliche, ſehr leicht zu verwundende Eitelkeit, und eine zerfließende Schwäche gegen das andere Geſchlecht, die in ſpätem Alter nur in pedantiſche, ſüßliche Stutzerei auslief, ſich auch in ſeinem ganzen An- und Aufzuge verkündigte, und mit ſeiner abenteuerlichen, faſt grotesken Figur nur deſto auffallender contraſtirte. Er trug eine ſchwülſtige, aufgethürmte Friſur, einen knappen, abgezwackten Frack aus blauer Seide, und einen großen Strauß an ſeiner Bruſt, das gehörte auch in ſeiner letzten Zeit noch zu ſeiner gewöhnlichen Erſcheinung. Dieſe vorgenannten Eigenſchaften machten ihn nicht ſelten zur Zielſcheibe des Spottes. Einer ſchönen, geiſtvollen Dame von Stande den Hof zu machen, von ihr wohl gar als Cicisbeo ausgezeichnet zu ſein: das war ſein höchſtes Glück, und ſein ſchlimmſter Feind, wer ihn in dieſer ſüßen Träumerei und Einbildung ſtörte".

Sehr charakteriſtiſch erſcheint für Pugnani's närriſches Weſen eine Anekdote, die nebſt ein paar andern Erzählungen aus des Künſtlers Leben in der Allgem. muſik. Zeitung an derſelben Stelle mitgetheilt wird: Als Pugnani reiſte, erhielt er eine Empfehlung an den Prinzen M. in Mailand. Wer ſind Sie? fragte ihn der Prinz beim Eintritt ziemlich trocken, als er den Brief noch nicht geleſen und nur die wunderliche Figur geſehen. Schnell verwundet antwortete Pugnani: „César, le Violon à la main!"

Die bemerkenswertheſten Schüler Pugnani's waren: Conſorti, Molino, Bruni, Olivieri, Radicati, Pollebro, Traverſa, Romani, Borghi, Borra, Janitſch und vor allen Viotti.

Antonio Conforti, nicht Conforte, wie Fétis ihn nennt, geb. 1743 im Piemonteſiſchen (geſt. 17 . .), wird als ſehr geſchickter Violinſpieler gerühmt. Burney traf ihn 1772 in Wien, wo er eines bedeutenden Anſehens genoß. Dies iſt indeß Alles, was man von ihm weiß.

Eben ſo ſpärlich fließen die Nachrichten über Ludovico Molino. Geboren in Foſſano, war er 1798 der Nachfolger ſeines Lehrmeiſters als erſter Violoniſt am königlichen Theater zu Turin. Er ſpielte eben ſo meiſterhaft die Harfe wie die Violine, und auf beiden Inſtrumenten ließ er ſich im Jahre 1809 zu Paris hören. Er ſtarb im Alter von 84 Jahren. Nach Regli war ſein Vorname Luigi; auch weicht dieſer Biograph von Fétis darin ab, daß er ihn nicht ausdrücklich als Schüler Pugnani's aufführt.

Molino hat einige Compoſitionen für Violine, Harfe und Pianoforte veröffentlicht.

Antonio Bartolomeo Bruni lebte und wirkte, nachdem er bei Pugnani ſtudirt, vom 22. Lebensjahre ab bis kurz vor ſeinem Ende in Paris. Sein ſchwieriger, zu Bizarrerien geneigter Charakter gab zu öfterem Poſitionswechſel Veranlaſſung. Gegen 1789 trat er an Meſtrino's Platz als Orcheſterchef des Theaters „Monsieur“, doch bald wurde er hier durch Lahouſſaye erſetzt. Sodann übernahm er das Vorſpieleramt an der komiſchen Oper, und als er auch hier ſich nicht zu halten vermochte, wurde er zum Mitglied der Commiſſion für die Künſte ernannt, und trat (1801) an die Spitze des Orcheſters der Bouffons. Endlich zog er ſich ganz vom Pariſer Muſiktreiben zurück, und ſetzte ſich in der Vorſtadt Paſſy, der ehemaligen Reſidenz Roſſini's, zur Ruhe. Vor ſeinem Tode kehrte er nach ſeinem Geburtsort Coni zurück, in dem er, am 2. Februar 1759 geboren, 1823 auch ſtarb.

Als Tonſetzer war Bruni ziemlich fleißig. So ſchrieb er außer 16 Opern, von denen einige in Paris zur Aufführung gelangten, 4 Sonatenwerke für Violine, einige Concerte, 28 ehedem ſehr geſchätzte Hefte Violinduetten und 10 Quartettwerke. Auch eine Violin- und

Violaſchule verfaßte er. Die letztere erlebte eine von Breitkopf und Härtel in Leipzig veranſtaltete Überſetzung ins Deutſche.

Als begabter Schüler Pugnani's gilt auch A. Olivieri, geb. 1763 zu Turin. Er war lange Zeit Mitglied der Capelle des Königs von Sardinien, ſah ſich indeſſen plötzlich genöthigt, einer jähzornigen Handlung halber, die er zum Theil unverſchuldet beging, nach Neapel zu fliehen. Olivieri war nämlich für die muſikaliſchen Unterhaltungen eines vornehmen Hauſes engagirt. Bei einer derſelben erſchien er, mit Ungeduld erwartet, zu ſpät. Der Hausherr überhäufte ihn wegen ſeiner Unpünktlichkeit mit Vorwürfen, und als dieſe kein Ende nahmen, zerſchlug der, durch dieſe unhöfliche Begegnung aufs äußerſte gereizte Künſtler ſeine Violine auf dem Kopfe des Gaſtgebers, ſuchte aber auch ſofort das Weite. In Neapel war indeſſen ſeines Bleibens auch nicht; er beſuchte Paris und Liſſabon, kehrte jedoch 1814 für immer nach der franzöſiſchen Hauptſtadt zurück. Sein Violinſpiel, das als ungemein brillant und delikat geſchildert wird, mußte er in ſpäteren Jahren wegen allzugroßer Starkleibigkeit aufgeben. Fétis kannte ihn noch im Jahre 1827. Die Zeit ſeines Todes iſt nicht ermittelt.

Felice de Radicati, von einer vornehmen, doch verarmten Turiner Familie abſtammend, wurde 1778 geboren. 1815 erhielt er die Berufung als erſter Violiniſt am Orcheſter der Baſilica S. Petronio zu Bologna. Doch blieb er hier nicht lange, denn es wird von einer 1816 unternommenen Reiſe berichtet, die ihn nach Wien führte. Dort ſtarb er am 14. April 1823 infolge einer tödtlichen Verwundung, die er ſich bei einer verunglückten Wagenfahrt zugezogen. Radicati war neben ſeinem Violinſpiel auch als Opern- und Quartettcompoſiſt, ſo wie als Tonſetzer für ſein Inſtrument thätig. Sein Biograph Regli behauptet ſogar, daß er im Hinblick auf Boccherini als Renovator des italieniſchen Quartettſtyls betrachtet werde, — eine Phraſe, die der Widerlegung nicht bedarf, da abgeſehen von dem Umſtande, daß das Streichquartett ſeine Fortentwickelung nicht in Italien, ſondern in Deutſchland fand, erſteres Land ſeit Boccherini nichts von Bedeutung in dieſer Kunſtgattung geleiſtet hat. Wenigſtens iſt nicht das Mindeſte von den gleichartigen Beſtrebungen neuerer italieniſcher Componiſten bis auf unſere Zeit gekommen.

Mit Radicati ſei zugleich deſſen bemerkenswerther Schüler Giuſeppe Ghebart, geb. am 20. Nov. 1796 im Piemonteſiſchen, genannt. 1814 wurde er Mitglied der königl. Capelle zu Turin, und 1839 trat er an Polledro's Stelle, die ihm 1846 definitiv übertragen wurde. Engagementsanerbietungen von Paris (für die italieniſche Oper) und von Dresden (für das Concertmeiſteramt der königl. Capelle) lehnte er ab. Um die deutſche Inſtrumentalmuſik machte er ſich inſofern verdient, als er der erſte war, welcher dieſelbe in Turin einführte.

Obwohl Giambattiſta Polledro nur einige Monate den Unterricht Pugnani's genoß, ſo iſt er nichts deſto weniger zu deſſen Schülern zu rechnen, denn er verdankte dem Meiſter ohne Zweifel ſeine höhere Ausbildung als Violinſpieler. Urſprünglich dem Handelsſtande beſtimmt, welchem ſein Vater angehörte, entſchied man ſich im Hinblick auf das muſikaliſche Talent des Knaben doch bald für die Tonkunſt. Sein erſter Lehrer auf der Violine war der geſchickte Geiger Mauro Calderara (bei Fétis wohl irrthümlich Coldarero) zu Aſti. Dann wurde Gaetano Vai, erſter Violiniſt an der Kathedrale desſelben Ortes, ſein Führer. Endlich in ſeinem 15. Lebensjahre begab er ſich nach Turin zu Pugnani, der ihn alsbald auch dem Orcheſter des königl. Theaters einverleibte. 1801 unternahm er einen erſten Concertausflug nach Mailand und 1804 wurde ihm die Anſtellung als erſter Violiniſt an der Kirche St. Maria Maggiore in Bergamo zu Theil. Doch er verweilte hier nicht lange, ſondern begab ſich auf eine größere Kunſtreiſe, die ihn bis in das Innere Rußlands führte. In Moscau war er beim Fürſten Tatiſcheff 5 Jahre engagirt. Dann beſuchte er Petersburg, Warſchau, Berlin und Dresden. In letzterer Stadt wurde er 1814 für die Hofcapelle als Concertmeiſter gewonnen. Sein Wirken währte hier bis 1824, da ihn dann Carlo Felice von Sardinien unter glänzenden Anerbietungen nach Turin berief, um die königl. Capelle zu reorganiſiren. Er bekleidete hier das Amt eines Generaldirektors der Inſtrumentalmuſik. 1844 hatte er das Unglück, von einem Nervenſchlage getroffen zu werden, infolge deſſen er nach neunjährigen Leiden am 15. Auguſt 1853 in ſeiner Vaterſtadt Caſalmonferrato alla Piovà verſchied, wo er den 10. Juni 1781 geboren

worden war. Der Künſtler hat verſchiedene, nach kurzer Friſt jedoch ſchon verſchollene Violin- und Vocalcompoſitionen veröffentlicht.

Als Violinſpieler fand Polledro die einſtimmige Anerkennung ſeiner Zeitgenoſſen. Die Allgem. muſik. Zeitung vom Jahre 1807 enthält S. 281, 675 und 281 folgende einander ergänzende Urtheile aus Wien, Prag und Leipzig über ihn: „Herr Polledro zeigte ſich als ein wirklich großer Violinſpieler, der den Ruf, der ihm vorherging, vollkommen rechtfertigte. Sein Spiel iſt in der That groß zu nennen. Er verachtet alle kleinlichen, dem Concerte nicht angemeſſenen Verzierungen, und verbindet Empfindung mit Kunſtfertigkeit. Das Staccato ſcheint indeſſen ganz aus ſeinem Spiele verbannt zu ſein. Seine Compoſitionen ſind eben nicht tief eindringend. — Polledro iſt der letzte Schüler Pugnani's, und wenn es wahr iſt, daß der Meiſter in ſeinen Schülern fortlebe, ſo muß es den ältern Verehrern der Kunſt einen doppelten Genuß gewähren, Pugnani und Polledro zugleich zu hören. Er ſpielte zweimal mit einem Erfolge, deſſen ſich hier, außer Mozart, kein Tonkünſtler rühmen kann. Der Zauber ſeines Tones, die höchſte Reinheit, die großen rieſenmäßigen Schwierigkeiten, welche er lächelnd gleich einem Kinderſpiel überwand, und dabei auch ſein zarter, feiner, delicater Vortrag mußten entzücken".

„Wir halten Herrn Polledro unter allen italieniſchen Violiniſten, die nach Viotti zu uns gekommen ſind, durchaus für den vorzüglichſten. Seine Compoſitionen und ſein ganzes Weſen, noch weit mehr aber ſein Spiel, zeugen von ungewöhnlichem Geiſt, Talent, feiner Ausbildung und Geſchmack überhaupt, alles dieſes in trefflicher Schule und mit großem Fleiß auf ſeine Kunſt, aber auch ganz im Sinne ſeiner Nation gewendet. Sonach iſt das Ernſte und Gehaltene der beſten deutſchen Violiniſten ſo wenig, als das Glänzende und Ausgearbeitete der beſten franzöſiſchen ſein Vorzug: wohl aber hinreißende Leichtigkeit und Fertigkeit, Anmuth und Zierlichkeit, Heiterkeit und Laune. Und was die Künſtlichkeit ſeines Spiels betrifft, ſo haben wir beſonders in Sprüngen und vollgriffigen Sätzen ſo viel Sicherheit, Reinheit, Leichtigkeit und Galanterie noch nirgends gefunden".

Von den Violinſpielern Gioachimo Traverſa, Romani, Ludovico (nach Pohl's Angabe Luigi) Borghi und Borra

wiſſen wir kaum mehr, als daß ſie Schüler Pugnani's waren. Der erſtere fand 1770 glänzende Aufnahme in Paris, Romani und Borghi waren etwa um dieſelbe Zeit in London thätig und Borra ſcheint in ſeiner Vaterſtadt Turin gelebt zu haben.

In Betreff Anton Janitſch', welcher gleichfalls ein Schüler Pugnani's war, verweiſen wir auf den Abſchnitt über das Violinſpiel Deutſchlands.

Auch eine Violinſpielerin iſt aus Pugnani's Lehre hervorgegangen: Signora Gerbini. Sie trat mehrfach in Deutſchland mit günſtigſtem Erfolg auf, wie ein Referat der Allgem. muſik. Zeitung vom Jahre 1807 (Nr. 25) aus Wien beweiſt, worin „ihre außerordentliche Kraft des Bogens, deren Stärke in Paſſagen und Schwierigkeiten für ein Frauenzimmer beinahe bis zum Unglaublichen geht", gerühmt wird. Ähnlich lautet eine Notiz in demſelben Kunſtorgane (vom Jahre 1811, S. 737) aus Paris: „Mad. Gerbini, die mit faſt männlicher Kraft und Präciſion weibliche Anmuth verbindet, ſchließt ſich an die erſten hieſigen Virtuoſen. Ich habe ſie z. B. ein Concert von Spohr vortragen hören, deſſen außerordentliche Schwierigkeiten ſie mit aller Leichtigkeit und Sicherheit überwand, ohne dabei den Geiſt und ſchönen Ausdruck im geringſten hintan zu ſetzen". Nähere Nachrichten über ſie fehlen indeß durchaus.

Wir kommen zu Viotti, mit Vornamen Giovanni Battiſta (geb. 23. Mai 1753, geſt. 10. März 1824), dem hervorragendſten Vertreter der piemonteſiſchen Schule, der mit Corelli und Tartini das glänzende Dreigeſtirn des italieniſchen Violinſpiels im vorigen Jahrhundert bildet. Dieſer Meiſter darf als der eigentliche Fortſetzer der vor ihm erſtandenen epochemachenden Richtungen des Violinſpiels und der Violincompoſition angeſehen werden. In beiden Beziehungen hatte der gegebene Standpunkt ſich ausgelebt. Ueber die Tartini'ſche Violinſonate war man nicht weiter hinausgekommen; im Gegentheil: die Nachfolger des Paduaner Meiſters begnügten ſich zur Hauptſache mit Nachbildungen der vorhandenen Muſter und verfielen ſo mehr oder minder einem für den Fortſchritt der Kunſt unergiebigen Formalismus. Vor allem bedurfte das Violinconcert aber einer Regenerirung. Die einfache monotone, mit dem Soloinſtrument wenig

contraſtirende Quartettbegleitung Tartini's erwies ſich nicht mehr ausreichend, namentlich nachdem die Orcheſterwerke Haydn's und ſeiner Zeitgenoſſen eine weſentliche Bereicherung des Orcheſterapparats und damit erhöhte Forderungen für die Inſtrumentalmuſik bewirkt hatten. Dieſen zeitgemäß geſteigerten Bedürfniſſen wurde unter den Italienern des vorigen Jahrhunderts zuerſt Viotti gerecht. Zwar ſahen wir, daß ſchon Vivaldi das Orcheſter ſeiner Concerte erweiterte und durch Hinzuziehung von Blasinſtrumenten bereicherte, allein es waren dies vereinzelte Erſcheinungen, gleichſam Experimente, denen der günſtige Boden einer Fortentwickelung fehlte. Dieſe Beſtrebungen gingen für Italien ſpurlos vorüber; ſie fanden keine Nachahmung, und es iſt nicht ein Fall bekannt, daß Tartini z. B. von der Inſtrumentationsweiſe Vivaldi's Gebrauch gemacht hätte.

Bei Viotti kehrt im Weſentlichen die moderne, organiſch gegliederte Orcheſtrirung Haydn's wieder, deſſen Symphonien bereits 1764—65 in Paris und London Eingang fanden. Und dies nicht allein. Er hat auch, gleich anderen Componiſten jener Zeit, den ganzen Satzbau der Haydn'ſchen Symphonie in ſeinen Hauptzügen, ſo weit er auf das Concert Anwendung finden konnte, namentlich aber die ſcharf ausgeprägten Gegenſätze der Haupt- und Seitenmotive adoptirt. Dieſer architektoniſche Ausbau der Sonatenform bezeichnet wiederum den Fortſchritt Viotti's im Bereiche der Violincompoſition gegen Tartini, wie ein ſolcher zwiſchen dem letzteren Meiſter ſowie Vivaldi und Corelli wahrzunehmen iſt.

Charakteriſtiſch für Viotti's Schaffen iſt der Umſtand, daß er die bisher ſo ſtark cultivirte Violinſonate (mit beziffertem oder unbeziffertem Baß) wenig berückſichtigt. Es exiſtiren im Ganzen nur 12[1]) dahingehörige Muſikſtücke in 4 Cahiers von ihm. Dagegen veröffentlichte er 29 Concerte mit Orcheſterbegleitung, 2 Concertanten für 2 Violinen, 15 Streichquartette, 21 Trios für 2 Violinen und Violoncell und 51 Violinduetten. Der größere Theil davon, zumal die Trios und Quartette, iſt veraltet und für unſere Zeit nur ſehr be-

1) Fétis giebt an, daß Viotti 18 Soloſonaten geſchrieben hat. Die von ihm in London herausgegebene Collection enthält aber nur 12 dergleichen Sonaten.

dingungsweiſe verwerthbar. Die beſten Violinwerke ſind dagegen der muſikaliſchen Welt in neuen Ausgaben wieder zugeführt worden. Unter ihnen nimmt einen beſonders hervorragenden Platz das A moll-Concert (Nr. 22) ein; es zeichnet ſich durch einfach edle Schönheit der Geſtaltung, Adel der Empfindung und höchſt wirkſame Behandlung der Violine ſo wie des Orcheſters aus. Man hat behauptet, daß bei der Inſtrumentation desſelben Cherubini hilfreiche Hand geleiſtet habe. Doch iſt dies nicht erwieſen. Es wird übrigens vielen Violincomponiſten jener Zeit, z. B. Lolli, Giornovichi und ſogar Rode nachgeſagt, daß ſie der thatſächlichen Mitwirkung anderer, im Orcheſterſatz erfahrener Muſiker benöthigt geweſen ſeien, und ohne Zweifel iſt dies mehrfach vorgekommen. Von Lolli wird ſogar berichtet, er habe nichts weiter als die Violinſtimme aufgeſetzt, und die weitere Ausführung befähigteren Leuten überlaſſen. Seine Compoſitionen ſind von einer Beſchaffenheit, die dies glaublich macht.

Als Violinſpieler erklomm Viotti nicht minder eine höhere Stufe der Kunſt. Wenn ihm von ſeinen Landsleuten nicht die überſchwänglichen Huldigungen dargebracht wurden, deren Corelli und Tartini ſich erfreuten, ſo liegt dies keineswegs daran, daß er Geringeres leiſtete als dieſe. Man muß ſich zunächſt vergegenwärtigen, daß die Kunſt des Violinſpieles zu Ende des vorigen Jahrhunderts ſchon eine große Verallgemeinerung gefunden hatte, daß mithin die Wirkung derſelben nicht mehr ſo excluſiv ſein konnte, als zu Lebzeiten Corelli's und Tartini's. Dann auch iſt zu berückſichtigen, daß Viotti die zweite Hälfte ſeines Lebens, alſo die eigentliche Meiſterzeit, im Ausland zugebracht hatte; nur einmal kehrte er 1788 vorübergehend in ſeine Heimath zurück, um für die italieniſche Oper in Paris Geſangskräfte zu engagiren. Während er in England und Frankreich ſeine Triumphe feierte, war er daheim vielleicht ſchon ſo gut wie vergeſſen.

Viotti's erſtes Auftreten im Concert spirituel zu Paris (1782), ſo bemerkt Fétis, läßt ſich ſchwer beſchreiben. Niemals hatte man etwas gehört, was ſeiner Vollendung als Geiger nahe kam. Niemals hatte ein Violiniſt ſchöneren Ton, gleichen Glanz, Schwung und eine ähnliche Mannichfaltigkeit gezeigt. Und ebenſo überragten ſeine Com-

poſitionen Alles, was bis dahin (im Gebiete der Violinliteratur) erſchienen war. Ähnliches wird in der Berliner Muſikzeitung vom Jahr 1794 aus London berichtet: „Viotti iſt wahrſcheinlich jetzt der größte Violiniſt in Europa. Ein ſtarker, voller Ton, unbeſchreibliche Fertigkeit, Reinheit, Präciſion, Schatten und Licht mit der reizendſten Einfachheit verbunden, machen die Charakteriſtik ſeiner Spielart aus, und die Compoſition ſeiner Concerte übertrifft alle mir bekannten Violinconcerte. Seine Themata ſind prachtvoll und edel, mit Verſtand durchgeführt, geſchmackvoll mit großen und kleinen Maſſen verwebt, und gewähren bei den Wiederholungen dem Hörer jedesmal neues Vergnügen. Seine Harmonie iſt reich ohne Überladung, der Rhythmus iſt richtig und nicht ſteif, der Satz rein und der Gebrauch der Blasinſtrumente von großem Effekt. Mit einem Wort: Viotti's Compoſitionen ſo wie ſein Vortrag ſind gleich hinreißend". Auch die Leipziger Allgem. Muſik. Ztg. (Bd. 14, S. 435) enthält ein begeiſtertes Lob Viotti's, das hier eine Stelle finden mag: „Viotti iſt unſtreitig der erſte Violinſpieler unſeres Jahrhunderts. Nachdem er die nordiſchen Höfe durchzogen, kam er nach Paris, wohin ihm ſein Ruf ſchon vorangeeilt war. Er übertraf ihn noch im Concert spirituel, in welchem er im März 1782 zum erſten Mal auftrat. Er ſpielte ein Concert von ſeiner eigenen Compoſition und man fand in dieſem wie in allen nachfolgenden eine Originalität, welche das bis dahin Höchſte in dieſer Gattung erreicht zu haben ſchien, eine fruchtbare Einbildungskraft, eine glückliche Kühnheit, das ganze Feuer der Jugend, aber gedämpft durch einen reinen und edlen Geſchmack, der ihn nie über die Grenzen des Schönen hinausſchreiten ließ. Und nun die Ausführung! Kraft und Anmuth wie innig verſchwiſtert! Wie vollendet ſein Adagio! Sein Allegro wie glänzend! Sein Spiel erregte einen außerordentlichen Enthuſiasmus, als man ihn das erſte Mal hörte".

Seine Fachgenoſſen zollten ihm nicht geringere Bewunderung als die öffentliche Stimme, und Baillot z. B. verſtieg ſich ſogar zu dem ekſtatiſchen Ausruf: „Je le croyais Achille, mais c'est Agamemnon". Auf derartige hochtrabende Phraſen, die eben in jener Zeit aufkamen, iſt nicht zu großes Gewicht zu legen; ſie hängen we-

ſentlich mit der ſich mehr und mehr bahnbrechenden virtuoſen Richtung des Violinſpieles zuſammen, und wir werden noch mehrfach ähnlichen überſpannten Expectorationen begegnen. Ließ doch auch Viotti's Schüler J. B. Cartier, wie hier gleich erwähnt werden mag, eine Medaille auf ſeinen Meiſter mit der Umſchrift „Nec plus ultra“ prägen.

Man ſieht, es fehlte Viotti keineswegs an enthuſiaſtiſcher Anerkennung der Zeitgenoſſen. Aber nicht befriedigt von ſeiner unübertroffenen Meiſterſchaft und den ſich an dieſelbe knüpfenden glänzenden Reſultaten, verfolgte er, weiterhin ſich von ſeiner Sphäre entfernend, materielle Intereſſen, die für ihn eine Quelle bitterer Erfahrungen wurden. Der Hang zur kaufmänniſchen Speculation muß tief in der Natur des italieniſchen Nationalcharakters begründet liegen, wie es denn auch bezeichnend für dieſes Volk iſt, daß durch daſſelbe der kaufmänniſche Verkehr in Theorie und Praxis hohe Ausbildung erfuhr. Nicht wenige italieniſche Künſtler des vorigen Jahrhunderts gaben ſich, neben dem urſprünglichen Berufe, meiſt zu eigenem Schaden merkantilen Unternehmungen hin. Von Locatelli wird erzählt, daß er in Amſterdam einen Saitenverkauf etablirt habe, Geminiani handelte mit Bildern und Giardini opferte ſeine materielle Exiſtenz dem verlockenden Geſchäft eines Opernimpreſario. Auch Muzio Clementi (geb. 1752 zu Rom), der einflußreiche Meiſter des Klavierſpieles und der Klavierſonate, handelte mit Pianofortes und erwarb dadurch ein anſehnliches Vermögen. Daß dieſer Erwerbsſinn bei ihm durch den Hang zu übertriebener Sparſamkeit beeinflußt war, iſt kaum zu bezweifeln. Denn der letzteren war er in faſt lächerlichem Maße ergeben, wie uns Spohr in ſeiner Selbſtbiographie erzählt. Er traf den Klaviermeiſter in Petersburg am — Waſchkübel, wie er eben in Gemeinſchaft ſeines Schülers John Field die Strümpfe reinigte. Spohr's Verwunderung darüber bemerkend, äußerte der Italiener mit aller Seelenruhe, man thäte wohl, ſich in Petersburg die Wäſche ſelbſt zu beſorgen, da ſie zu theuer ſei, und er rathe ihm, ſeinem Beiſpiel zu folgen. Spohr hatte indeſſen Beſſeres zu thun, als Strümpfe zu waſchen.

Wenn auch Viotti derartigen Extravaganzen völlig fremd blieb,

ſo trat er doch in die Fußtapfen Giardini's, deſſen Geſchick er ſchließlich theilte. Der Meiſter hatte ſich, wie Fétis angiebt, ſchon 1787, wahrſcheinlich infolge ſeines weiterhin zu erörternden Rücktrittes von der Öffentlichkeit als Violinſpieler, um die Direktion der pariſer Oper beworben. Sein Geſuch blieb indeſſen unberückſichtigt. Da erhielt 1788 der Leibfriſeur Maria Antoinette's, Namens Léonard, das Privilegium für die pariſer Oper. Dieſer trug Viotti ſofort die Leitung der Bühne an und kam damit deſſen Wünſchen entgegen. Freilich ſorgte er in künſtleriſcher Beziehung ſehr wohl für das ihm anvertraute Inſtitut; denn er zog Sänger erſten Ranges herbei, unter denen ſich Mandini, Vigagnoni, Mengozzi, Raſanelli, Banti und Signora Marichelli befanden. Dem entſprechend war das Orcheſter beſetzt, an deſſen Spitze der Violinſpieler Meſtrino ſtand. In der erſten Zeit proſperirte das Unternehmen, dem auch Cherubini ſeine Kräfte widmete, nach Wunſch. Die Vorſtellungen fanden Anfangs in den Tuilerien ſtatt, wurden jedoch in das Winkeltheater de la foire Saint-Germain verlegt, als der Hof 1790 von Verſailles in die pariſer Reſidenz einzog. Hier konnte das Inſtitut jedoch auf die Dauer nicht bleiben, und man warb deshalb in vornehmen Kreiſen Theilnehmer für die Begründung einer neuen Schaubühne, welche den Namen Feydeau nach Mr. Feydeau de Brou, damaligem Intendanten mehrerer franzöſiſcher Provinzen erhielt. Derſelbe war perſönlich bei der Angelegenheit betheiligt. Dieſes neue, auf die ariſtokratiſchen Kreiſe berechnete Unternehmen, welches 1791 eröffnet wurde, ſcheiterte indeß in Folge der Revolutionsſtürme ſchon im Jahre darauf, und Viotti, der ſich mit Aufopferung ſeines mühſam erworbenen Vermögens dabei betheiligt hatte, begab ſich, nachdem er im Auguſt 1792 ſeine Geſellſchaft entlaſſen, als ruinirter Mann nach London. Hier galt es nun, eine neue Exiſtenz zu gründen. Der Meiſter mußte, um dieſes möglich zu machen, ſeinem Gelübde entſagen, nicht wieder als Violinſpieler an die Öffentlichkeit zu treten. Mit dieſem Gelübde aber hatte es folgende Bewandtnis.

Viotti hatte während der Jahre 1782—1784 vielfach im Concert spirituel den Beifall des dort verſammelten pariſer Publikums in einem Maße genoſſen, daß er, dadurch verwöhnt, ſchon ſorgfältig

das Verhalten ſeiner Zuhörerſchaft abwog und ſich von den Kundgebungen derſelben mehr als billig abhängig zeigte. So mußte denn auch er alsbald die trübe Erfahrung machen, wie ſehr derjenige ſich täuſcht, der auf die Beſtändigkeit und Unwandelbarkeit des Tagespublikums rechnet. Einſtmals war das Concert, in welchem er ſich hören ließ, weniger beſucht als ſonſt, und wahrſcheinlich mit in Folge davon übten ſeine Leiſtungen nicht die gewohnte Zündkraft aus. Am folgenden Tage ließ ſich in denſelben Räumen ein Violiniſt hören, deſſen Begabung mit Viotti's Talent nicht entfernt in Parallele geſtellt werden konnte. Allein der Zuhörerraum war überfüllt, und das Rondo des vorgetragenen Concertſtückes gefiel ſo ſehr, daß es nicht allein da capo verlangt wurde, ſondern auch den Stoff der Unterhaltung in muſikaliſchen Kreiſen für mehrere Tage bildete. Dieſer Vorfall, der einem Manne von Urtheilsfähigkeit über die wechſelnden Amüſementsbedürfniſſe des großen Haufens höchſtens eine ironiſche Bemerkung abgenöthigt hätte, reichte hin, den italieniſchen Maestro derart zu verletzen, daß er nichts Geringeres beſchloß, als fortan ſich der Öffentlichkeit zu entziehen. Wirklich war ſeine Gereiztheit ſo andauernd, daß er dem gefaßten Entſchluß während des pariſer Aufenthaltes treu blieb. Nur in befreundeten Privatcirkeln ließ er ſich noch hören, wie er denn auch für einige Zeit die Stelle eines Orcheſterchefs in einer von dem Prinzen von Conti und den Herren v. Soubiſe und v. Guémenée geſtifteten Muſikgeſellſchaft annahm. Außerdem veranſtaltete er, zugleich zum Beſten ſeiner Schüler, Quartettakademien in der eigenen Behauſung, in denen er vor eingeladenen Zuhörern ſeine neu componirten Orcheſterwerke probirte. Gelegentlich durfte man auch einen beſchwerlichen Gang nicht ſcheuen, um den Künſtler zu hören. Als er einſtmals bei einem ſeiner Freunde, einem Mitgliede der Nationalverſammlung ſpielte, welcher fünf Treppen hoch wohnte, äußerte er lakoniſch: „Lange genug ſind wir zu ihnen (zu den Zuhörern) hinabgeſtiegen, mögen ſie denn heute auch einmal zu uns heraufkommen".

Viotti's unmuthsvolle Verſtimmung gegen das pariſer Publikum hatte ſich ſelbſt noch nicht gelegt, als er 1802, alſo etwa 16—18 Jahre nach jenem Ereignis, Paris wieder beſuchte, und nur mit Mühe war

er zu bewegen, vor einer Elite von Künſtlern im Conſervatorium ſich hören zu laſſen.

Als er 1792 mit leeren Taſchen in London einzog, trat mehr denn je ernſt mahnend die Exiſtenzfrage an ihn heran. Er mußte ſich, ſo ſchwer es ihm auch werden mochte, nothgedrungen wieder dazu entſchließen, das Publikum zu amüſiren. Damals bildeten die Salomoniſchen, durch Haydn's perſönliche Mitwirkung auf ihren Culminationspunkt gebrachten Concerte das Centrum des muſikaliſchen London. In ihnen trat Viotti mehrfach auf und damit zugleich in ſeine alten Rechte als Soloſpieler. Doch ſein Glücksſtern war einmal wankend geworden und auch in London wartete ſeiner neues Ungemach. Der Künſtler gerieth in Verdacht, ſich in politiſche Conſpirationen eingelaſſen zu haben, wozu wohl hauptſächlich ſein reger Verkehr mit der franzöſiſchen Emigration, insbeſondere aber mit dem Herzog von Orleans beigetragen haben mochte. Obwohl, wie ſich bald herausſtellte, dieſes Gerücht auf leeren Vermuthungen beruhte, mußte Viotti England zwangsweiſe verlaſſen. Er wandte ſich nach Hamburg, und nahm ſeinen Aufenthalt in dem nahe gelegenen Schenfeldt auf dem Landſitze eines gewiſſen George Smith aus Altona bis zum Juli 1795, hauptſächlich ſeiner ſchöpferiſchen Muſe lebend. Namentlich ſchrieb er hier einen Theil ſeiner beſten Violinduetten. Die Stimmung, unter der ſie entſtanden, ſpiegelt ſich in der Vorrede des einen Heftes derſelben ab, welche die Äußerung enthält: „Cet Ouvrage est le fruit du loisir, que le malheur me procure. Quelques morceaux ont été dictés par la peine, d'autres par l'espoir.“

Als ſich die Grundloſigkeit des auf Viotti ruhenden Verdachtes politiſcher Umtriebe herausgeſtellt hatte, kehrte er nach London zurück. Sein Weſen wurde noch zurückhaltender als ehedem und in Ermangelung einer öffentlichen künſtleriſchen Thätigkeit, auf die er ſich nicht wieder einließ, betheiligte er ſich an einem Weinhandel, von deſſen Erträgniſſen er hauptſächlich lebte. Viotti, der ehedem, gefeierte Künſtler, ein Weinhändler! Iſt dies nicht die baare Ironie eines freilich theilweiſe ſelbſt verſchuldeten Geſchicks? —

Mit Ausnahme von zwei vorübergehenden, in die Jahre 1802 und 1814 fallenden Ausflügen nach Paris blieb Viotti beſtändig in

London. 1818 nahm er dagegen seinen Wohnsitz wieder in der ersteren Stadt. Und noch einmal ließ er sich verlocken, die Leitung eines Theaters, diesmal die der großen Oper zu übernehmen. Er trat die Direction derselben 1819 an. Viotti unternahm die Augiasarbeit, dieses damals dem Verfalle nahe Institut zu regeneriren, doch seine Kräfte reichten dazu nicht aus. Unverrichteter Sache mußte er 1822 mit dem theuer erkauften Jahrgeld von 6000 Franks das Feld räumen, da man ihm vorwarf, durch seine ungenügende Führung das Zurückgehen der Kunstanstalt verschuldet zu haben. Mißvergnügt wandte er sich wieder nach London, wo er am 10. März 1824 als pensionirter Impresario starb. So endete das Leben eines Künstlers, der wie Wenige berufen war, sich eine glückliche und glanzvolle Lebensstellung zu bereiten!

Viotti wurde am 23. Mai 1753 zu Fontanetto, einem kleinen Ort des piemontesischen Bezirkes Crescentino geboren. Er offenbarte frühzeitig bedeutendes musikalisches Talent, und dies veranlaßte seinen Vater, einen Hufschmied, der als Dilettant auf dem Horn nicht ungeschickt war, ihn die Anfangsgründe der Musik zu lehren. Zu seinem Lieblingsinstrument erkor er sogleich die Violine. Gegen 1764 kam ein Lautenspieler Giovanni nach Fontanetto, dessen Unterricht der Knabe, doch nur für kurze Zeit genoß. Er war dann wieder zur Hauptsache sich selbst überlassen, machte aber doch solche Fortschritte, daß er 1766 bei einem Kirchenfest in Strambino, wohin ihn der Vater mitgenommen, durch seine Leistungen Aufmerksamkeit erregte. Der dortige Prälat Francesco Rora erkannte sein Talent, und war insofern für die weitere künstlerische Ausbildung desselben thätig, als er ihn mit einem Empfehlungsschreiben an die in Turin lebende Marchesa von Voghera versah. Bei dieser traf ihn ein Mitglied der königlichen Capelle, Namens Celognetti, welcher sofort darauf drang, den kleinen Viotti zu hören. Man brachte eine Sonate von Besozzi herbei, die der Knabe zum Erstaunen der Anwesenden à vista mit der Freiheit und Sicherheit eines fertigen Musikers spielte. Als man ihm ein Lob dafür zu Theil werden ließ, antwortete er im vercellesischen Dialekt: „Ben par susi a l'é niente.“ (Das ist eine Kleinigkeit.) Man fand diese Äußerung anmaßend, und um den Knaben bescheide-

ner zu machen, legte man ihm eine ſchwere Sonate von Domenico Ferrari vor. Aber auch dieſe bewältigte er, ſo daß Celognetti darauf drang, den begabten Kunſtjünger nicht wieder von der Stelle zu laſſen. „Kennſt du das Theater?“ fragte er den Kleinen. „„Nein mein Herr““. „Du haſt alſo keinen Begriff davon. Komm ich will Dich hinführen“. Kaum war Viotti ins Orcheſter getreten, ſo ſaß er auch ſchon unter den Violiniſten und ſpielte die ganze Oper mit, als ob er ſie gleich den Anderen einſtudirt hätte. In das Haus der Marcheſa zurückgekehrt, fragte man ihn, was er etwa Bemerkenswerthes an der Aufführung gefunden. Statt jeder Antwort ſpielte er nach dem Gehör Verſchiedenes aus der Oper vor, und gewann dadurch die erhöhte Theilnahme ſeiner Zuhörer. Für ſeine Zukunft war von da ab geſorgt. Der Sohn der Marcheſa, welcher ſpäter Erinnerungen an Viotti aufgezeichnet hat, äußert ſich folgendermaßen über denſelben: „Ich war durch den Eindruck dieſes natürlichen Talents ſo hingeriſſen, daß ich Alles zu thun beſchloß, um ſolche ſchöne Anlagen nicht unentwickelt zu laſſen. Ich wies ihm eine Wohnung in meinem Palaſt an und gab ihm Pugnani zum Lehrer. Die Erziehung Viotti's koſtete mich mehr als 20,000 Franks, aber ich bereue dieſes Geld nicht! Die Exiſtenz eines ſolchen Künſtlers konnte nicht zu hoch bezahlt werden“[1]).

Nachdem Viotti der Lehre Pugnani's entwachſen war, unternahm er in Begleitung desſelben ſeine erſten Kunſtreiſen im April 1780. Der Weg führte ihn zunächſt nach Deutſchland, namentlich nach Berlin, und dann nach Polen und Rußland. Die Kaiſerin Katharina überhäufte den Künſtler mit Auszeichnungen, und ſuchte ihn vergeblich in Petersburg zu feſſeln. Eine zweite Reiſe wurde nach London unternommen. Niemals hatte dort ein Inſtrumentaliſt

1) Der Originaltext lautet nach Regli folgendermaßen: „Si fu allora, rapito da un genio cosi naturale, io mi decisi di fare ciò che abbisognava, affinchè tante belle disposizioni non rinscissero infruttuose. Io gli assegnai un allogio nel mio palazzo, e gli diedi per maestro il celebre Pugnani. L'educazione di Viotti mi costò più di venti mila franchi; ma a Dio non piaccia che io pianga il mio danaro! La vita di un simile artista non potrebbe essere abbastanza pagata“.

gleiche Wirkung ausgeübt, und selbst Geminiani's Andenken, das dort noch nach dessen Tode in hohem Ansehen gehalten wurde, machte er durch sein Auftreten völlig erlöschen. Auch in London war man umsonst bemüht, Viotti festzuhalten. Wer hätte wohl ahnen können, daß er an demselben Orte, wo er Lorbeeren und Gold erntete, später die Rolle eines Apolloprieſters mit dem Dienſte Mercur's vertauſchen würde?

Von London begab Viotti ſich nach Paris, wo er nach erfolgter Trennung von ſeinem Lehrmeiſter, wie ſchon mitgetheilt wurde, dauernd verblieb und ſchnell die Gunſt aller Muſikkreiſe eroberte. Insbeſondere erregte er auch das Intereſſe der königlichen Protektorin Gluck's, Maria Antoinette, welche ihm den Titel ihres Accompagnateurs nebſt einer jährlichen Rente von 6000 Franks verlieh. Die ihm gewordene Auszeichnung vermochte indeſſen nicht ſeine damals bereits erwachte allzu rege Empfindlichkeit gegen Zufälligkeiten, von der ſchon ein Beiſpiel gegeben wurde, in Schranken zu halten. Es wird darüber (Allgem. muſ. Ztg., Bd. 14, S. 435) Folgendes mitgetheilt: Viotti empfing eine Einladung zum Hofconcert nach Verſailles. Der ganze Hof verſammelt ſich, das Concert fängt an. Bei den erſten Takten des Solo ruht das tiefſte Schweigen auf dem ganzen Saal, als plötzlich im Nebenzimmer eine kreiſchende Stimme ertönt: „Platz für Monſieur, den Grafen v. Artois!“ Unwillen über die Störung und Ehrfurcht gegen den Störer verurſachen eine allgemeine Bewegung. Während derſelben nimmt Viotti ſein Inſtrument unter den Arm und verläßt den Saal, wo der ganze Hof verſammelt war, zum großen Ärger der Anweſenden“. Hier war Viotti in vollem Rechte, wenn er die Würde der Kunſt wahrte; daß er es jedoch mit Voranſtellung ſeiner Perſönlichkeit in einer Weiſe that, die alle conventionellen Rückſichten verletzte, iſt vielleicht zu entſchuldigen, aber nicht zu rechtfertigen.

Viotti iſt unter den Italienern als der letzte, wahrhaft große Repräſentant des claſſiſchen Violinſpiels zu bezeichnen. Im Beſitze einer virtuos gebildeten Technik, hat er in ſeinem künſtleriſchen Wirken doch nichts mit jenem abſoluten Virtuoſenthum gemein, welches, die ideale Bedeutung der Kunſt verkennend, das Mittel für den Zweck

ſubſtituirt. Hierüber giebt ein Blick auf ſeine Compoſitionen unzweifelhaften Aufſchluß. Dieſelben tragen, ſo weit ſie nicht durch ihren veralteten Ductus oder durch geringen Gehalt dem Geſchick der Vergänglichkeit anheimgefallen ſind, den Stempel echten, gediegenen Muſikerthums. Offenbar galt das Streben ihres Autors vorzugsweiſe dem Geiſtigen, Idealen in der Kunſt, — ein Standpunkt, welcher den Vertretern des reinen Virtuoſenthums völlig fremd iſt. Es iſt freilich ein nur verhältnismäßig kleiner Theil von Viotti's Violincompoſitionen für die Nachwelt übrig geblieben, aber dieſer ſteht in ſeiner Trefflichkeit und Tüchtigkeit als ein rühmliches und unvergängliches Denkmal ſeiner künſtleriſchen Geſinnung und Thatkraft da. Der Meiſter hat, wie Wenige, die Violine als Geſangsinſtrument zu behandeln gewußt. Seine melodiſchen Motive tragen bei aller Einfachheit einen ſinnig naiven, anmuthig edlen, bisweilen von einem vornehmen Gefühlspathos durchleuchteten Zug. Zugleich befreit er die Violincompoſition vollſtändig von den Traditionen des Kirchenſtyls, der ſich inzwiſchen in dem Maaße, als die Kunſt mehr und mehr ins öffentliche Leben trat, allmählig in ein rein conventionelles Weſen verloren hatte. Seine Muſik offenbart durchweg einen entſchieden freien, ſo zu ſagen weltlichen Charakter, ſowohl in der Cantilene wie in den feurig belebten, glanzvollen, nie die Grenzen des Schönen überſchreitenden Paſſagen und Figuren.

Als Lehrmeiſter für ſein Inſtrument war Viotti hauptſächlich während des pariſer Aufenthaltes thätig; er gab dem franzöſiſchen Violinſpiel jenen Aufſchwung, in welchem die Glanzperiode dieſer Schule gipfelt. Seine namhafteſten Zöglinge ſind Rode, Alday, Libon, Labarre, Cartier und Durand, deren nähere Betrachtung in dem Abſchnitt über Frankreich erfolgen wird. Hier ſei nur zweier ſeiner Zöglinge, der Violiniſtin Parravicini, geb. Gandini, und Francesco Mori's gedacht. Die erſtere, geb. 1769 zu Turin, wurde unter Viotti's[1]) Anleitung eine Spielerin von nicht gewöhnlichem Ruf. Von 1797 bis 1802 trat ſie nach einander in Paris, Leipzig,

1) Nach Gerber war ſie eine Schülerin Pugnani's. Fétis dagegen führt ſie übereinſtimmend mit Regli als Schülerin Viotti's an. Ich möchte mich für die letztere Angabe entſcheiden.

Dresden und Berlin auf. In der Allgem. muſ. Ztg. (Bd. I, S. 552) findet ſich folgendes Urtheil über ſie: „Feſtigkeit, Reinheit, Deutlichkeit des Tons, Annehmlichkeit und Eleganz des Vortrags ohne Überladung und Verſchnörkeley, Kraft des Bogens und Ausdauer in anſtrengenden Schwierigkeiten ohne Derbheit und Rauhigkeit, viel männliches ohne Verleugnung zarter Weiblichkeit, erwarben dieſer Virtuoſin allgemeinen Beyfall". Reichardt berichtet über ſie in ſeiner muſ. Ztg. Bd. I, S. 78: „In der That ſteht ſie unter allen Violinſpielern um ſo mehr einzig da, weil ihr Spiel ſo männlich kraftvoll iſt. Ihre erſten Meiſter waren Pugnani (?) und Viotti, und auf dieſen Stamm konnte Kreutzer, der ſie zuletzt in Paris unterrichtete, (?) ſeine originelle und energiſche Manier am beſten pfropfen. Mad. Albergati übertrifft an Fülle und Stärke des Tons und an mächtiger Bogenführung manchen ſonſt braven Violinſpieler. Ihr ganzes Spiel iſt höchſt vollkommen".

Anders lautet freilich Spohr's Urtheil, welcher die Künſtlerin in Neapel hörte; in ſeiner Selbſtbiographie ſagt er über ſie: „Ich bin es ſchon gewohnt, mein Inſtrument von Frauenzimmern mißhandeln zu hören, ſo arg wie von Mad. Paravicini aber habe ich es noch nicht gehört. Dies nahm mich um ſo mehr Wunder, da ſie ſich einigen Ruf erworben hat und voller Prätenſionen iſt. Sie hat eine vorzügliche Violine von Stradivari und zieht im Geſange einen leidlichen Ton heraus; dies iſt aber auch ihr ganzes Verdienſt. Uebrigens ſpielt ſie in ſchlechtem Geſchmack mit überladenen und gehaltloſen Verzierungen und die Paſſagen undeutlich, unrein in der Intonation und überhudelt in den Bogenſtrichen". Man hat ſich hierbei allerdings zu vergegenwärtigen, daß die Spielerin bereits in ziemlich vorgerücktem Lebensalter ſtand, als Spohr ſie hörte.

Die Parravicini ſcheint für einige Zeit ihrem Berufe entſagt zu haben, da ſie ſich von ihrem Gatten trennte, um die Maitreſſe des Grafen Albergati zu werden. Doch ſpäter kehrte ſie wieder zu öffentlicher Kunſtthätigkeit zurück, wie wir aus ihrem 1827 erfolgten Auftreten in München erſehen, wo man, obwohl ſie bereits 56 Jahre alt war, noch die „Kraft ihres Bogens" bewunderte. Seit jener Zeit aber fehlen alle Nachrichten über ſie.

Francesco Mori, 1793 von italieniſchen Eltern in London geboren, war nur einige Monate hindurch Viotti's Schüler, nachdem er bereits eine bedeutende Höhe künſtleriſcher Ausbildung erklommen hatte. Großer Ton und ungemeine Gewandtheit der linken Hand zeichneten ſein Spiel aus. Eine Zeitlang war er Dirigent der philharmoniſchen Concerte zu London. Er ſtarb gegen 1842.

Unabhängig von den Violinſchulen Padua's und Turin's machten ſich bis auf Viotti herab noch mehrere andere italieniſche Geiger von Bedeutung geltend. Ihre Reihe eröffnet:

Gian Pietro Guignon, geb. 10. Februar 1702 zu Turin, geſt. 30. Januar 1774 (nach Regli) (nach Fétis 1775) zu Verſailles, kam in jungen Jahren nach Paris, und widmete ſich zunächſt dem Studium des Violoncello's, das er bald darauf mit der Violine vertauſchte. 1733 trat er in die Dienſte des Königs von Frankreich und wurde Violinmeiſter beim Vater Ludwig XVI. Dieſe Stellung trug ihm 1741 den Titel und die Rechte[1]) des ſogenannten Geigerkönigs ein, eine mittelalterliche Inſtitution, die mit ihm zugleich erloſch. Kaum war Guignon im Beſitze ſeines Patents, ſo erließ er auch ſchon Reglements für die Organiſten und Componiſten Frankreichs. Die hierüber entſtandenen Streitigkeiten konnten ſchließlich nur durch einen Parlamentsbeſchluß geſchlichtet werden, welcher den 30. Mai 1750 erfolgte und Guignon ſeines Geigerkönigamtes und der daran geknüpften vermeintlichen Prärogative für verluſtig erklärte. Guignon ſoll ſich als Violinſpieler durch vorzüglichen Ton und leichte Bogenführung ausgezeichnet haben. In Paris erſchienen einige ſeiner Compoſitionen.

Ausgezeichneten Ruf als Violinvirtuoſe und Componiſt genoß

---

1) Nach ihnen konnte gegen Erlegung einer franzöſiſchen Piſtole jeder Tonkünſtler in allen Provinzen des Königreichs für zünftig erklärt werden. Doch machte Guignon keinen Gebrauch davon, ſondern nannte ſich bloß auf ſeinen Werken Roi des Violons. (Wiener Muſikztg. v. J. 1821, S. 588.) Über den „Roi des Violons“ und die damit in Verbindung ſtehende „Confrérie de Saint Julien“ iſt das Erforderliche in dem dritten Abſchnitt d. Bl. betreffend das franzöſiſche Violinſpiel, mitgetheilt.

Francesco Ciampi, geb. 1704 zu Massa bei Sorrento im Neapolitanischen. Seine Opern scheinen besonders gute Aufnahme in Venedig gefunden zu haben. Denn 1728 begab er sich dorthin, um den größten Theil derselben in der Lagunenstadt aufzuführen.

Giovanni Piantanida, geb. 1705 in Florenz, ging 1734 mit einer italienischen Operngesellschaft nach Petersburg und ließ sich dort mit großem Beifall hören. Im Winter 1737—1738 concertirte er erfolgreich in Hamburg. Dann wandte er sich nach Holland, und von hier wiederum, wie so viele seiner in jener Zeit unstät umherziehenden italienischen Berufsgenossen, nach der Heimath. Im Jahre 1770 hörte ihn Burnay in Bologna, überrascht durch seine Leistungen als Violinist. Gegen 1782 starb er dort. Von seinen Compositionen erschienen sechs Violinconcerte und eben so viel Trios für zwei Geigen und Baß im Druck.

Als ein vorzüglicher Geiger wird Andrea Zani bezeichnet, welcher in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts zu Casale-Maggiore in der Lombardei geboren wurde. Es sind von ihm 12 Violinconcerte, sowie zwei Hefte Sonaten für Violine und Baß, überdies aber auch noch 6 Concerti grossi und 6 Sinfonien für Streichinstrumente gedruckt worden.

Ueber den Piemontesen Giuseppe Canavasso ist nur so viel bekannt, daß er zwischen 1735 und 1753 als trefflicher Geiger und Componist für sein Instrument in Paris lebte.

Der Romagnole Carlo Giuseppe Toeschi, eigentlich Toesca della Castellamonte, dessen Jugendgeschichte unenthüllt ist, trat 1756 als Violinist in die Mannheimer Kapelle, in welcher er 1768 als zweiter Concertmeister thätig war. 1777 folgte er dem Hofe nach München. Er wurde 1724 geboren und starb den 12. April 1788. Schubart bemerkt über ihn: „In der Bogenlenkung ist er bei weitem kein Cannabich: Dieser befehligt Heere, jener kaum ein Bataillon. Indessen besitzt er doch etwas ganz Eigenthümliches: er hat sich eine besondere Manier im Symphonienstyl zu eigen gemacht, von ausnehmender Kraft und Wirkung. Sie beginnen mit Majestät, und strudeln so nach und nach im Crescendo fort; spielen voll Anmuth im Andante, und enden sich im lustigen Presto. Doch fehlte

ihm die Mannichfaltigkeit; denn hat man eine Symphonie von ihm gehört, so hat man sie alle gehört".

Sein Sohn Giovanni Battista, nach Lipowsky's mus. Lex. in Mannheim, nach Fétis' Angabe in Italien geboren, war Schüler Joh. Carl Stamitz' und Cannabich's. Er folgte seinem Vater im Amte und starb zu München am 1. Mai 1800.

Auch er hatte einen Sohn, Carlo Teodoro, geb. 1770 in Mannheim, den er zu einem geschickten Violinspieler heranbildete. Als solcher fand er einen Wirkungskreis in der Münchener Capelle.

Francesco Galeazzi, nach Regli geb. 1738 (nach Fétis 1758) zu Turin, wirkte als erster Violinspieler im Teatro Valle zu Rom. Er verfaßte außer verschiedenen Instrumentalcompositionen ein zweibändiges Werk: „Elementi teoretico-pratici di musica, con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, e a dimostrabili principii ridotta: opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto alla musica, e specialmente ai principianti, dilettanti e professori di Violino". Roma 1791 und 1796. Als Todesjahr dieses Künstlers giebt Fétis 1819 an, während bei Regli jede Bemerkung darüber fehlt.

Eligio Celestino, geb. 1739 in Rom, war nach Burney's Bericht einer der vorzüglichsten Violinspieler seiner Zeit. Er bereiste von 1775 ab Frankreich und Deutschland. Der herzogliche Hof von Ludwigslust engagirte ihn 1781 als Concertmeister, und in dieser Stellung blieb Celestino bis zu seinem Tode, welcher am 14. Januar 1812 eintrat. Er hat nur Weniges, darunter 6 Sonaten für Violine und Baß veröffentlicht. Ein vielgerühmter Schüler von ihm ist der deutsche Geiger Christian Ludwig Dieter.

Der Florentiner Violinvirtuose Salvatore Tinti, geb. gegen 1740, lebte im späteren Lebensalter zu Venedig, wo er im Jahre 1800 starb. Er ließ mehrere Instrumentalwerke drucken, unter denen Streichquartette hervorzuheben sind.

Als einer seiner Schüler wird der 1781 in Livorno geborene Violinist Angelo Puccini erwähnt, welcher den ersten Unterricht von Vanacci erhielt. Dann ging er nach Florenz, um der Lehre Tinti's theilhaftig zu werden. Zugleich genoß er die Unterweisung Zingarelli's

im Contrapunkt. Nach Hause zurückgekehrt, empfing er Compositionsunterricht bei Cecchi. Es existiren von ihm Concerte, Sonaten und Violinduos.

Giuseppe Demachi (auch Demacchi), geb. gegen 1740, war Mitglied der königl. Capelle zu Turin und wirkte seit 1771 als geschätzter Geiger in Genf. In Paris und Lyon erschienen mehrere seiner Violinwerke. Das bei Cartier von ihm mitgetheilte Allegro ist trocken und etüdenhaft.

Giovanni Giuseppe Cambini war zuerst Schüler eines gewissen Polli, bildete sich aber später nach Nardini und Manfredi so weit heran, daß er als Violinspieler eine gewisse Geltung erlangte. Seine Hauptthätigkeit entfaltete er indessen im Gebiete der Instrumentalcomposition, für die er sich durch ein dreijähriges Studium bei Pater Martini in Bologna vorbereitet hatte. Seine Produktion war so massenhaft, daß er sich den wenig ehrenhaften Namen eines Geschwind- und Vielschreibers erwarb. Fétis zählt von seinen Werken nicht weniger als 60 Symphonien, 144 Streichquartette, 29 concertirende Symphonien, und mehr als 400 Piecen für verschiedene Instrumente auf. Außerdem setzte er verschiedene Opern. Seit 1770 war der Schauplatz seines Wirkens Paris. Seine Compositionen wurden hier zwar aufgeführt, doch ebenso schnell vergessen als gehört. Er starb in der französischen Hauptstadt gegen 1825 in ärmlichen Verhältnissen. Geboren wurde er den 13. Februar 1746.

Von dem Neapolitaner Guerini wird nur berichtet, daß er während der Jahre 1740—1760 in den Diensten des Prinzen von Oranien im Haag stand und dann nach London ging. In Amsterdam wurden 14 verschiedene Werke für Violine und Begleitung von ihm gedruckt. Der in Cartier's Violinschule befindliche Prestosatz seiner Arbeit ist von durchaus gewöhnlichem Charakter.

Gleicherweise ist über den Violinspieler Francesco Falco nichts weiter bekannt, als daß er seit 1773 in der pariser Capelle stand, und während seines dortigen Wirkens einige Violinsonaten drucken ließ, welche 1776 auch in London erschienen.

Als ein ausgezeichneter Violinspieler wird Giovanni Battista Noferi (auch Nofieri) genannt, der in der ersten Hälfte des

18. Jahrhunderts geboren, auch als Componiſt thätig war. In letzterer Eigenſchaft erſcheint er nach dem von Cartier veröffentlichten Allegro für Violine solo als ſehr unbedeutend.

Sebaſtiani Bodini ſtand gegen 1756 beim Markgrafen von Baden-Durlach als Concertmeiſter in Dienſten, nachdem er vorher in der herzogl. Württembergiſchen Capelle geweſen war.

Eligio Celeſtino wirkte als Concertmeiſter am Mecklenburg-Schwerinſchen Hofe zu Ludwigsluſt, von 1781 bis zu ſeinem Tode, 24. Januar 1812. Er war 1739 in Rom geboren. Burney, der ihn dort im Jahre 1770 kennen lernte, berichtet, daß er um dieſe Zeit der beſte römiſche Violinſpieler geweſen ſei. Vor ſeiner Niederlaſſung in Ludwigsluſt bereiſte er Frankreich und Deutſchland als Concertſpieler. In ſeinem ſechzigſten Lebensjahre ließ er ſich noch in London mit beſtem Erfolg hören. In Berlin und London wurden 1786 und 1798 einige Violincompoſitionen von ihm gedruckt.

Der Mailänder Nicolo Meſtrino darf als einer der bedeutenderen Violiniſten ſeiner Zeit bezeichnet werden. Auch als Componiſt für ſein Inſtrument war er thätig, obwohl, wie Fétis verſichert, nicht alle unter ſeinem Namen gedruckten Muſikſtücke von ihm herrühren. Seine Jugendgeſchichte iſt unbekannt. Geboren 1748, war er anfänglich in Dienſten des Fürſten Eſterhazy, dann aber etwa um ſein dreißigſtes Lebensjahr in denen des Grafen Ladislaus d'Erdödy. 1786 beſuchte Meſtrino Paris und ſpielte im Concert spirituel, worauf er ſich eine angeſehene Stellung als Orcheſterchef des Theaters Monsieur machte. Seine ausgezeichnete Befähigung für dieſes Amt gab Veranlaſſung, ihn an die Spitze der 1789 gegründeten und, wie ſchon mitgetheilt wurde, von Viotti geleiteten italieniſchen Oper zu Paris zu ſtellen. Im September des folgenden Jahres aber ſchon ereilte ihn der Tod und in ſeine Funktion trat Puppo.

Giuſeppe Puppo, geb. 1749 in Lucca, gehört zu den wenigen namhaften, aus der neapolitaniſchen Schule hervorgegangenen Violiniſten. Es wurde bereits wiederholt ausgeſprochen, daß dieſe Schule bei weitem weniger ergiebig für das Inſtrumentenſpiel war, als für Geſang und Compoſition. Von älteren Geigern, die dort ihre Ausbildung fanden, wäre hier nur noch Michele Mascitti, geb.

am Schluſſe des 17. Jahrhunderts, erwähnenswerth. Dieſer lebte viel auf Reiſen in Italien, Deutſchland und Holland, und trat ſchließlich in die Dienſte des Herzogs von Orleans. Seine Violincompoſitionen, von denen Fétis 7 verſchiedene Werke anführt, zeichnen ſich durch proſaiſches und ungemein trockenes Weſen aus. Hervorragender war jedenfalls Puppo. Zwar kann auch er keine ſonderliche Geltung als Tonſetzer beanſpruchen, allein als Violiniſt muß er Bedeutendes geleiſtet haben. Man rühmt ſeinem Spiel vorzugsweiſe einen von ſanfter Melancholie erfüllten Ausdruck nach. Dieſer ſcheint eine Hauptſeite ſeines ganzen Weſens gebildet zu haben, dem überdies ein unſtäter, beinahe abenteuerlicher Zug eigen geweſen ſein mag.

Puppo gehörte zu jenen Naturen, denen es Bedürfnis iſt, ſich von Einbildungen beherrſchen zu laſſen. So glaubte er durch ein in London gegebenes Concert ein reicher Mann geworden zu ſein, der die Hände in den Schoß legen könne. Unbeſorgt lebte er in den Tag hinein, ſo lange das Geld ausreichte. Dann erſt kam er wieder zur Beſinnung und griff aufs Neue zur Violine, um für ſeine materiellen Bedürfniſſe zu ſorgen. Eine andere ſelbſtgeſchaffene, durch Lahouſſaye widerlegte Fiktion war die, ſich einen Schüler Tartini's zu nennen, obwohl er nicht einmal in Padua geweſen war. Viotti pflegte ihn öfters mit ſeinem angeblichen Lehrmeiſter Tartini zu necken. Namentlich in Lahouſſaye's Gegenwart brachte er gern die Rede darauf und bat dieſen dann, etwas in der Manier des paduaner Meiſters zu ſpielen, indem er hinzufügte: „Nun Freund, gieb recht Acht. Lahouſſaye wird Dir eine Idee von Tartini's Spiel geben".

Nirgend fand Puppo lange Ruhe; er wechſelte ebenſo oft Stellung wie Wohnort. 1775 ging er nach Paris; von hier trieb es ihn nach Madrid, Liſſabon und London. In letzterer Stadt blieb er bis 1784. Sodann nahm er ſeinen Aufenthalt wieder in Paris, wohin er durch Viotti zum Nachfolger Meſtrino's an die italieniſche Oper berufen worden war. Als dieſes Unternehmen bald darauf infolge der Revolutionsſtürme einging, trat er zum Theater Feydeau hinüber. Sodann war er am Théatre français de la République bis 1799 thätig. Endlich ſah er ſich auf das Lehramt angewieſen. Dieſe Poſition mochte ihm indeſſen nicht behagen, denn er entfernte ſich

1811 unter Zurücklaſſung ſeiner Familie heimlich von Paris und wandte ſich nach Neapel. Dort fand er am Theater S. Carlo eine Stelle als erſter Geiger und zweiter Orcheſterchef. Nach Verlauf einiger Jahre beabſichtigte der Impreſario dieſer Bühne, ihm außer ſeiner bisherigen Function auch die Direction der Balletmuſik zu übertragen. Allein Puppo's Künſtlerſtolz empörte ſich über dieſe Zumuthung und in heroiſch weltſchmerzlichem Tone ſchrieb er unter den ihm vorgelegten Contract ſtatt ſeines Namens die Worte: „Fame e morte, si; ma ballo, no!“ Die Folge dieſer Reſolution war, daß der Director von S. Carlo ihn des Dienſtes entließ. Sein Weg führte ihn nun ſeiner Vaterſtadt Lucca zu; doch fand er hier ebenſowenig ein Unterkommen, wie in Florenz. Er hatte, bei freilich ſehr vorgerücktem Alter, alle Luſt zum Arbeiten verloren und gerieth in Bedrängnis, von der ihn nur die Fürſorge eines Profeſſor Taylor befreite, durch deſſen Vermittelung er in einem Florentiner Hospital Unterkunft fand. Lange genoß er aber dieſe Wohlthat nicht, da er ſchon im folgenden Jahre, d. 19. April 1827 verſchied.

Als ein indirekter Sprößling der paduaner Schule iſt Bartolomeo Campagnoli, geb. 10. September 1751 in Cento bei Bologna, zu betrachten, da er den Unterricht zweier Schüler Tartini's, nämlich Don Paolo Guaſtarobba's und Nardini's genoß, nachdem er die erſte Ausbildung durch einen Schüler Lolly's, Namens Dall' Ocha[1]) empfangen hatte. In ſeinem zwölften Lebensjahre wurde er von ſeinem Vater, einem Kaufmann, der Lehre Guaſtarobba's in Modena übergeben. Hier förderte er gleichzeitig ſeine theoretiſche Ausbildung. Nach dreijährigem Curſus trat er (1766) in das Orcheſter ſeiner Vaterſtadt. Doch ſchon zwei Jahre ſpäter (1768) verließ er dieſelbe, um ſich dem jungen Violinſpieler Lamotta[2]) anzuſchließen, deſſen Talent ihn ſo ſehr feſſelte, daß er ihn bis Venedig und Padua begleitete. In letzterer Stadt pflog er deſſen Umgang mehrere Mo-

1) Seinen Namen ſucht man vergeblich in den Handbüchern der Tonkünſtler. Gerber führt nur eine Signora Vittoria dall' Occa an, die ſich als Violinvirtuoſin 1788 in Mailand hören ließ.

2) Über dieſen fehlen gleichfalls alle Nachrichten. Man kennt nur einen Violiniſten Lamotte (ſ. d. in dem Abſchnitte über das deutſche Violinſpiel). Es muß dahin geſtellt bleiben, ob dieſer mit Lamotta identiſch iſt.

nate lang, und empfing dadurch mannichfache Anregungen für das eigene Studium. Sodann begab er sich (1770) nach Rom, ließ sich dort mit Beifall hören, wandte sich aber bald nach Faenza. In dieser Stadt verweilte er, gefesselt durch den Verkehr mit dem Kapellmeister und Violinspieler Paolo Alberghi[1]), ein halbes Jahr. Hierauf nahm Campagnoli einen fünfjährigen Aufenthalt in Florenz, theils unter Nardini's Leitung studirend, theils selbst Schüler bildend. Auch war er dort im Pergolatheater Anführer bei der zweiten Violine. Denselben Dienst versah der Künstler weiterhin zeitweilig am Teatro Argentina in Rom. Von 1776—1778 war er Concertmeister beim Fürstbischof von Freisingen, reiste dann nach Polen, und wurde auf seiner Heimkehr in Dresden vom Herzog Carl von Curland engagirt. 1783 unternahm er eine Reise nach dem nördlichen Europa, die ihn bis Stockholm führte. Hier verweilte er drei Monate und erwarb die Mitgliedschaft der Königlichen Akademie. Nach erfolgter Rückkehr unternahm er von Dresden aus 1784 eine Reise in sein Vaterland, hielt sich dann wieder in Deutschland auf, und ging 1788 abermals nach Italien. Dieses unbeständige Leben hörte für Campagnoli auf, als er 1797 das Concertmeisteramt bei den Leipziger Gewandhausconcerten übernahm, denn mit Ausnahme einer Reise nach Paris (1801) widmete er sich ohne Unterbrechung seinem Wirkungskreise, bis er Leipzig in Folge einer Berufung als Musikdirektor nach Neustrelitz verließ. — Hier starb er am 6. November 1827.

Die vorhandenen Mittheilungen über Campagnoli's Violinspiel lauten dahin übereinstimmend, daß dasselbe sich nicht sowohl durch Größe des Styls, als vielmehr durch Sauberkeit der Tonbildung und Intonation, so wie durch gewandte Beherrschung des Griffbretts auszeichnete. Spohr, welcher ihn 1804 in Leipzig hörte, sagt von ihm: „er spielte ein Concert von Kreutzer sehr brav. Seine Methode ist zwar veraltet, er spielt aber rein und fertig". Wenn man aus diesen und andern Bemerkungen einerseits den Schluß folgern darf, daß Campagnoli von den, durch Viotti namentlich bewirkten Wendungen des Violinspiels unberührt geblieben war, so ist andererseits nicht zu

1) Auch Alberghi ist in keinem der gangbaren Lexica verzeichnet.

verkennen, daß er auch kein reiner Repräſentant der Paduaner Schule mehr war, welche großen Ton und breite, ſchwere Bogenbehandlung forderte. Doch ſtützt er ſich bei Abfaſſung ſeiner Schule theilweiſe auf die Lehre Nardini's, wie er ausdrücklich in der Vorrede zu derſelben bemerkt. Dieſe Schule, welche unter dem Titel „Nouvelle Méthode de la Mécanique progressive du jeu de Violon“ etc. erſchien, enthält eine Menge Notenbeiſpiele und Etüden, in denen ſchätzbares Übungsmaterial niedergelegt iſt. Bemerkenswerth ſind für jene Zeit die Abhandlungen über das Spiel auf einer Saite, ſo wie über die Flageolettöne. Die Principien, welche Campagnoli in Betreff ſeiner Materie entwickelt, ſind unanfechtbar, denn ſie gründen ſich auf jene Elemente des Violinſpiels, die als die wahren bereits lange vor ihm feſtgeſtellt waren. Der von ihm befolgte Lehrgang dagegen iſt für ein derartiges Studienwerk nicht methodiſch genug. Zudem erſcheint der Umſtand, daß ſämmtliche Uebungsſtücke vom Autor ſelbſt herrühren, als weſentlicher Fehler, weil dadurch Monotonie und Einſeitigkeit erzeugt werden. Übrigens iſt Campagnoli's Violinſchule, wie auch Das, was er als Tonſetzer für ſein Inſtrument geſchrieben, niemals zu großer, allgemeinſter Anerkennung gelangt. Der Grund für dieſe Erſcheinung kann kaum in etwas anderem, als in der mittleren Güte ſeiner Arbeiten geſucht werden.

Der auf deutſcher Erde geborene Violiniſt und Componiſt Federigo Fiorillo, ein Sohn des Neapolitaners Ignazio Fiorillo, welcher Capellmeiſter in Braunſchweig und weiterhin in Caſſel war, kam 1753 in erſtgenannter Stadt zur Welt. Er machte ſeine erſten muſikaliſchen Verſuche auf der Mandoline; dann widmete er ſich dem Studium der Violine. Unter weſſen Leitung dies geſchah, iſt zweifelhaft. Im Jahre 1780 ging er nach Polen und um 1783 war er Muſikdirektor in Riga. Hier blieb er zwei Jahre. 1788 ließ er ſich, nachdem er im Concert spirituel zu Paris aufgetreten war, in London nieder. Dort ſcheint er mit ſeinem Violinſpiel nicht durchgedrungen zu ſein, denn er war genöthigt, als Bratſchiſt im Salomon'ſchen Quartett (1794) mitzuwirken. Auch deutet hierauf der Umſtand, daß er London bald verließ, um ſich in Amſterdam niederzulaſſen. Sein Todesjahr iſt nicht bekannt.

Sehr thätig war Fiorillo als Tonſetzer in verſchiedenen Gebieten der Inſtrumentalcompoſition. Von allen ſeinen Werken, deren vollſtändiges Verzeichnis ſich bei Fétis findet, haben ihn nur ſeine 36 Violincapricen überlebt, welche als höchſt werthvolle Etüden noch heute allgemein geſchätzt ſind. Dieſes Werk erſchien in mehreren Ausgaben.

Aleſſandro Rolla, geb. d. 22. April 1757 zu Pavia, geſt. d. 15. September 1841 zu Mailand, war urſprünglich Clavierſpieler, ging dann aber zur Violine über, auf welcher er Schüler eines gewiſſen Renzi ſo wie des Violiniſten Giacomo Conti war. Dieſer letztere gehörte 1790 der kaiſerlichen Capelle in Petersburg an, war aber ſpäter (etwa ums Jahr 1793) Direktor bei der italieniſchen Oper in Wien. Dort ſtarb er 1804.

Rolla hatte als Violinſpieler in ſeinem Vaterlande einen geachteten Namen, den ſein Sohn Antonio, der ehemalige Dresdner Concertmeiſter, geb. 18. April 1798 zu Parma, geſt. 19. Mai 1837, auch in Deutſchland bekannt machte. 1802 wurde er Orcheſterdirektor am Theater della Scala und Lehrer des Violinſpiels beim Conſervatorium zu Mailand.

Einer ſeiner beſten Schüler iſt Bernardo Ferrara, geb. 7. April 1810 zu Vercelli. 1821 begab er ſich nach Mailand, um auf dem dortigen Conſervatorium zu ſtudiren, hauptſächlich aber, um unter Rolla's Leitung das Violinſpiel auszubilden. 1830 war er erſter Violiniſt am Theater Carcano zu Mailand, 1835 Orcheſterdirektor der Kapelle zu Parma. Ein Jahr ſpäter wurde er als Lehrer des Violinſpiels am Mailänder Conſervatorium der Nachfolger ſeines Lehrmeiſters. Geſundheitsrückſichten nöthigten ihn, 1861 ins Privatleben zurückzukehren.

Als Zeitgenoſſen Pugnani's und Viotti's ſind Gaetano Vai, aus Chieri gebürtig, und Giacomo Conti zu nennen. G. Vai war lange Zeit als geſchätzter Violinſpieler in Paris und Genf thätig. Später ließ er ſich in Aſti nieder und bekleidete dort das Amt eines erſten Violiniſten bei der ſtädtiſchen Kapelle. Eine ihm angetragene Stellung in der königlichen Kapelle zu Turin lehnte er ab, weil er die Unabhängigkeit vorzog. Regli rühmt ihm große Sauberkeit der

Intonation und Präciſion des Vortrags, ſo wie ein ungewöhnliches Improviſationstalent nach. Über ſein Geburts- und Todesjahr ſind keine Nachrichten vorhanden.

G. Conti war nach Gerber's Mittheilungen 1790 als erſter Violiniſt, ſowohl in der Kaiſ. Ruſſiſchen, wie in der Fürſtl. Potemki'ſchen Capelle thätig. Seit 1793 lebte er dann als Direktor des italieniſchen Opernorcheſters in Wien. Dort ließ er auch verſchiedene Violincompoſitionen, beſtehend in Solos, Concerten und Duetten, drucken. Er ſtarb 1804 in Wien.

Ein weiterer namhafter Violiniſt in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war Giuſeppe Giorgis, geb. 1777 in Turin. Er war Schüler eines gewiſſen Colla, und nicht, wie mehrfach angegeben, Viotti's. Zu Anfang dieſes Jahrhunderts (1807) trat Giorgis in Paris auf. Dann war er Mitglied der Capelle des König Jerôme von Weſtphalen. Doch büßte er dieſe Stellung infolge der Ereigniſſe von 1813 ein. Nach mehrfachen Reiſen fand er 1820 Anſtellung im Orcheſter der komiſchen Oper zu Paris, trat aber ſchon 1834 in Ruheſtand.

In Antonio Lolly (auch Lolli) endlich, deſſen wir in dieſer Reihe der italieniſchen Geiger des vorigen Jahrhunderts abſichtlich zuletzt gedenken, tritt uns eine Erſcheinung entgegen, die im Widerſpiel zu ihrer Zeit ganz entſchieden den Beginn der Virtuoſenepoche ankündigt. Wir erkannten bereits in Locatelli einen der virtuoſen Richtung huldigenden Künſtler. Doch beſteht zwiſchen ihm und Lolly der beachtenswerthe Unterſchied, daß der letztere vorzugsweiſe als Praktiker für dieſelbe eintrat, während der erſtere insbeſondere als Tonſetzer, mithin gewiſſermaßen auf theoretiſchem Wege virtuoſe Zwecke verfolgte. Und noch Eines iſt zu berückſichtigen: Locatelli gewann erſt ſpät und nur ausnahmsweiſe Einfluß, Lolli dagegen — wir weiſen hier nur auf Jarnowick, Woldemar, Alexander Boucher, Scheller und Durand hin — fand ſofort Nachahmer. Im Allgemeinen zwar ſtand das Violinſpiel bei ſeinem Auftreten noch weſentlich unter der Botmäßigkeit der Corelli-Tartini'ſchen Kunſt, deren Zielpunkt nichts weniger als das Virtuoſenthum, ſondern vielmehr ein gediegenes, durch Weſen und Bedeutung der Kirche beeinflußtes

Muſikerthum war. Allein ſchon machten ſich gegen Mitte des 18. Jahrhunderts hier und da Anzeichen eines andern Geiſtes bemerkbar, jenes Geiſtes, welcher, von den idealen Forderungen der Kunſt ſich entfernend, mit Hingebung für äußere Effekte und perſönliche Erfolge arbeitet. Eine derartige, unverkennbar auf virtuoſe Gelüſte hindeutende Tendenz offenbart bereits Giardini's übel belohnte Sucht [1]), in den Arienritornellen der Opern als Improviſator und Soloſpieler glänzen zu wollen. Ein ähnliches Beiſpiel zeigt der Engländer Matthieu Dubourg [2]), ein Schüler Geminiani's, welcher, wie hier vorgreifend mitgetheilt ſei, in einer Arie Händel's eine ſo maßloſe Cadenz einlegte, daß der ungeduldig gewordene Componiſt ſich am Schluſſe derſelben zu dem ſarkaſtiſchen Zuruf: „Willkommen zu Hauſe Herr Dubourg" veranlaßt fand.

In der Kirche freilich, welche früher hauptſächlich der Schauplatz für das öffentliche Wirken der Soloviolinisten geweſen war, fanden derartige Beſtrebungen, wo ſie auch immer zu Tage treten mochten, keinen günſtigen Boden. Hier beherrſchten, wenigſtens vor der Hand, die tonangebenden Meiſter einer klaſſiſchen Richtung nicht allein das Terrain, ſondern es fehlte auch an allen offenen Kundgebungen der zur Andacht verſammelten Menge, an jenen Beifallsbezeigungen nämlich, welche ſo leicht geeignet ſind, die Künſtlereitelkeit herauszufordern und in ihren Extravaganzen zu beſtärken. Begünſtigender wirkte in dieſer Hinſicht ſchon das Theater, deſſen Scene indeſſen immer ein nicht völlig zu überwindendes Gegengewicht zu den etwaigen Übergriffen der Inſtrumentalmuſik bildete. Als aber gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris und London Inſtitute zur ausſchließlichen Pflege der Tonkunſt entſtanden, als ſich dort den Sängern und Soloſpielern Concertſäle eröffneten, in welchen die Stimme des Publikums nicht nur unbehindert erſcholl, ſondern auch zu einer bedenklichen Macht wurde, da wucherte die Schmarotzerpflanze des Virtuoſenthums, für deren ſüßes Gift ſelbſt ein Viotti hinſichtlich ſeiner Beziehungen zum Publikum, nicht ganz unempfänglich blieb, ſchnell empor.

1) Vergl. S. 147.

2) S. denſelben im Abſchnitte über Englands Violinſpieler.

So laſſen ſich denn bald nach Mitte des vorigen Jahrhunderts zwei neben einander hergehende, ſtreng geſonderte Richtungen des Violinſpiels erkennen und bis auf die Neuzeit herab verfolgen. Die eine, im gediegenen Muſikerthum wurzelnde — wir nennen ſie die muſikaliſch künſtleriſche — legt den Accent weſentlich auf geiſtige Wirkungen, auf den Ausdruck eines Kunſtideals; die andere hingegen, die virtuoſe, erhebt das Mittel — die Technik — zum letzten Kunſtzweck und iſt vorzugsweiſe beſtrebt, durch das Raffinement äußerer, die Sinne blendender Effektmittel um die Gunſt des Publikums zu buhlen und perſönliche Erfolge zu erringen. Dieſe Kennzeichen charakteriſirten das Virtuoſenthum ſogleich bei ſeinem Entſtehen. Unerſättliche Ruhmes- und Beifallsbegierde waren damals wie auch ſpäter die Loſungsworte für das Gros der ausübenden Künſtler: ja es wurde ſogar, wie die weitere Darſtellung zeigen wird, gebräuchlich, zur Befriedigung perſönlicher Eitelkeit und lächerlichen Ehrgeizes förmlich um die Palme des Vorranges Angeſichts des Publikums zu ſtreiten, einander in öffentlichen Wettkämpfen zu überbieten. Die inzwiſchen anſehnlich erweiterte Technik des Violinſpiels bot dazu in der ausgedehnteren Anwendung der Flageolettöne, des Staccato's, der Terzen- und Octavengänge, ſowie in der rückſichtsloſeren Benutzung der höheren Griffbrettlagen zahlreiche verführeriſche Hilfsmittel. Was hiervon etwa nicht im Verlaufe des vorgetragenen Muſikſtückes verwerthet werden konnte, wurde in einer Schlußkadenz (ehedem Capriccio genannt) zur Schau geſtellt. Wie aber dieſe Cadenzen beſchaffen waren, darüber giebt Dittersdorf in ſeiner Lebensbeſchreibung Aufſchluß. Er ſagt dort (S. 47): „Cadenzen waren damals gäng und gäbe, aber blos in der Abſicht, damit der Virtuos ſeine Geſchicklichkeit, aus dem Stegreif etwas hervorzubringen, zeigen konnte. Nachher aber kam man davon ab, vermuthlich deswegen, weil durch die Ungeſchicklichkeit des Tonkünſtlers manchmal das, was er im Concerte ſelber gut vortrug, bey der Cadenz wieder verhunzt ward. Dagegen aber entſtand eine neue Sitte, die ich nur beym Fortepiano und an Männern, wie Mozart, Clementi und andern großen ſchöpferiſchen Genies leiden mag, die, um durch das ſogenannte Fantaſiren ihre ſchnelle Empfindungskraft zu zeigen, in ein ſimples Thema

übergehen, das ſie alsdann nach allen Regeln der Kunſt einigemal variiren. Da fanden ſich denn aber ſehr bald eine Menge kleiner Männerchen, die das alles, wie die Affen nachmachten, und jetzt iſt die Variir- und Fantaſirſucht ſo allgemein, daß man überall, wo man in Concerten ein Fortepiano anſchlagen hört, gewiß ſein darf, mit verkräuſelten Thematen regalirt zu werden. Und es wird einem nun gar übel, wenn man unbärtige Burſchen Unternehmungen, worauf ſich nur Meiſter einlaſſen ſollten, waghalſen hört, und man möchte davon laufen, wenn man ihre mit Katzenſprüngen und anderem tollen Zeuge angefüllte unreife Hirngeburten mit anſehen muß. Wie ärgerte ich mich, als ich vor einigen Jahren einen Dulon mit ſeiner Flöte hintreten ſah, und ſein Fantaſiren mit anhörte, in welchem er, mit meinem ehrlichen krummbeinigten Hausknecht zu reden, allerhand Schnirkel und Kribreſax herdudelte und mit Variationen — nota bene — ohne irgend ein Accompagnement endigte!" —

Das Virtuoſenthum iſt einerſeits ebenſo oft verurtheilt als andererſeits mit jubelndem Beifall belohnt worden. Beide Thatſachen ſtehen ſchroff einander gegenüber und laſſen keine Vermittelung zu, da die Gründe ihrer Erſcheinung durchaus entgegengeſetzter Natur ſind. Das beifallſpendende Publikum richtet ſich nach momentanen Eindrücken, nach dem größeren oder geringeren Behagen, welches bei ihm durch eine Leiſtung erregt wird, und es mag ſich immerhin zu Gunſten einer Sache erklären, die ihm Unterhaltung und angenehme Zerſtreuung gewährt, oder auch bewunderndes Staunen ablockt. Allein hiermit iſt weiter nichts erwieſen, als die Exiſtenz eines beifällig Aufgenommenen. Einen ſichern Maßſtab der Beurtheilung ergiebt erſt die ruhige, vom künſtleriſchen Standpunkt aus unternommene objektive Betrachtung. Und hier iſt die unbedingte Verwerfung des Virtuoſenthums als Selbſtzweck geboten. Nicht als ob die ausübende Tonkunſt einer techniſch virtuoſen Durchbildung entrathen könnte. Im Gegentheil, je vollendeter dieſe letztere iſt, deſto reiner und vollkommener wird auch die Wirkung des dargeſtellten Kunſtwerkes ſein. Doch darf das virtuoſe Element aus ſeiner ſecundären Stellung als Diener der Kunſt nicht heraustreten; immer nur ſoll es Mittel zum Zweck ſein. In dieſem Sinne wirkten die hervor-

ragenden Meiſter des Violinſpiels — wir erinnern nur an Viotti, Rode, Kreutzer, Spohr — als eigentliche Träger der Entwickelung und des Fortſchrittes; ihre auf uns gekommenen Werke bezeugen es. Sie verſchmähten es, die ihnen zu Gebote ſtehende virtuoſe Technik um ihrer ſelbſt willen auszubeuten, und ordneten ſie vielmehr dem höheren Kunſtzweck unter. Das abſolute Virtuoſenthum, welches umgekehrt verfährt, erſcheint hiernach wie eine Anomalie. Wirklich iſt es in ſeiner Selbſtverherrlichung auch eine Entartung des Muſikerthums, dem es ſchielend zur Seite ſteht. Dieſe Wahrheit kann keineswegs durch den Einwurf entkräftet werden, daß das Virtuoſenthum Antheil an der Entwickelung der Technik hat, zumal dieſer Antheil ſehr relativer Natur iſt. Denn nur bedingungsweiſe waren und ſind die techniſchen Errungenſchaften des Virtuoſenthums für die Kunſt verwerthbar. Im engſten Zuſammenhange hiermit ſteht der Umſtand, daß unter den zahlreichen Vertretern des excluſiven Virtuoſenthums kein einziger eine epochemachende Schule gebildet hat. Dies vermochten nur jene Claſſiker des Violinſpiels, deren künſtleriſche Bildung in dem tüchtigen gediegenen Muſikerthum wurzelt. Sie ſchufen, ausübend und producirend, den Canon des Violinſpiels, auf deſſen unverrückbarer Baſis dieſe Kunſt bis heutigen Tages ruht, während die Repräſentanten des Virtuoſenthums gleich Meteoren, nur wenige, für das Gedeihen der Kunſt bemerkenswerthe Spuren ihrer Thätigkeit hinterließen. Die einſeitige Bevorzugung der Technik hielt ſie fern von jeder künſtleriſchen Vertiefung, und es iſt charakteriſtiſch für die Vertreter dieſer Richtung, daß ſie keine guten Muſiker ſind.

Dieſer Mangel wird vorzugsweiſe und von allen Seiten übereinſtimmend an Lolly hervorgehoben. In Fétis' „Biographie universelle“ heißt es geradezu von ihm: „Er war ein ſchlechter Muſiker, der keinen Takt hielt, und dem es ſelbſt ſchwer wurde, in dieſer Beziehung ſeinen eigenen Compoſitionen gerecht zu werden“. Mehr noch zeigte ſich dies bei fremden Compoſitionen. Gerber berichtet: „In England kam er in außerordentliche Verlegenheit, als ihm der Prinz von Wales ein Quartett von Haydn vorlegte. Als er nach mancherlei Entſchuldigungen wie gezwungen wurde, die Partie zu übernehmen, ſo erſtaunte man nicht wenig, als man ſahe, daß er gar

nicht fortkommen konnte". Hiermit übereinſtimmend ſagt ſein Biograph in der Allg. muſik. Ztg. vom Jahre 1799 (Nr. 37): „Lolly war im engſten Sinne des Worts kein Muſiker; weil er nur ſeine Geige praktiſch, aber nie wahre Muſik theoretiſch ſtudirt hatte. Im Adagio konnte Lolly nicht gefallen. Er überlud es allzuſehr mit Verzierungen; auch waren ſeine Adagio's alle kurz, als wenn er ſeine Schwäche in dieſem Falle gefühlt hätte. Als Ripieniſt im Orcheſter war Lolly nicht zu gebrauchen. Er las mit Mühe vom Blatt weg, rupirte das Tempo und mußte ſeine Verzierungen einſchalten".

Daß Lolly als Muſiker Alles zu wünſchen übrig ließ, geht unzweifelhaft aus ſeinen Compoſitionen hervor. Dieſelben enthalten meiſt völlig gedanken- und charakterloſe, aus leeren, trivialen Phraſen zuſammengeſetzte Muſikſtücke. Man wird ihnen kein Unrecht thun, wenn man ſie der Hauptſache nach den unwürdigſten, geſinnungsloſeſten Produkten der Geigenliteratur des vorigen Jahrhunderts beigeſellt. Geſchmacklos überladene Paſſagen, Figuren und Rouladen ſpielen die Hauptrolle darin; ſonſt erinnert die Behandlung des Inſtrumentes in techniſcher Beziehung ſehr entſchieden an das moderne Virtuoſenthum. Lolly ſucht, gewiſſermaßen mit Locatelli wetteifernd, die äußerſten Grenzen der Violine auf, um ſein Publikum zu verblüffen. Übrigens waren die urtheilsfähigen Zeitgenoſſen über die Beſchaffenheit ſeiner Machwerke ſehr wohl orientirt. Burney bemerkt, „ſein Compoſitionsſtyl ſei ſo bizarr geweſen, daß der größere Theil ſeiner Zuhörer ihn als Narren betrachtet habe". Sein ſchon erwähnter Biograph aber berichtet Folgendes: „Als Componiſt war Lolly gar nichts. Er hatte nicht einmal einen richtigen Begriff von Harmonie; Generalbaß und Theorie waren ihm ganz fremd. Er ſchrieb ſeine Ideen und Paſſagen nieder, ohne ſich darum zu bekümmern, ob er aus dem Es moll ohne Vorbereitung ins E dur über und eben auf dieſe Weiſe ins Es dur zurück ging (ſeine geſtochenen Arbeiten ſind Alle von Anderen umgearbeitet), wenn nur die Paſſage brillant für ſein Spiel war. Nun bat er einen Freund, ihm die Stimmen unterzulegen, mit dem ausdrücklichen Verbot, keine Note der Oberſtimme zu verrücken. Das war gewiß eine peinliche Arbeit; daher kam es, daß ſeine Concerte — vermuthlich abſichtlich, immer

fehlerhaft ausgeschrieben waren, um auch diese Blöße zu decken; denn das beste Orchester mußte ihn nach dem ersten Ritornell ganz Solo spielen lassen, wenn man nicht ein Katzengeheule hören wollte. Beim zweiten und dritten Tutti und beim Schluß fand man sich, natürlich dem Gehör nach, wieder zusammen. Er tischte daher meist Solosonaten auf, in denen er mehr im Geleise blieb, sich nur selten hören ließ, und seine unsinnigen Übergänge, von denen eben geredet wurde, vermied. Hier ging er aber zu furchtsam zu Werke. Mit aller, sein Instrument und eigenthümliches Spiel erhebender Phantasie und Läufen, oder andern Sätzen, hob er sich selten über die Quinte hinweg, die er zur Abwechselung oft ins Moll übertrug [1]), und trillerte dann monotonisch seine Phantasie fort, die demohngeachtet, seines künstlichen Spieles wegen, auffallend gefielen. Hier war es nun leicht, Trommelbässe unterzulegen, aber freilich keine duettenmäßige Imitationen oder gar canonische oder contrapunktische Sätze für den begleitenden Violoncello, welche des Altvater Benda Violinsonaten für den Kenner verewigen".

Je weniger Geltung Lolly als Musiker und Tonsetzer genoß, desto mehr Aufsehen erregte er als Virtuos im Allegrospiel. Wir geben auch hierüber die Urtheile seiner Zeitgenossen unverkürzt, unter denen Schubart (ges. Schriften Bd. 5, S. 69 ff.) zunächst citirt sei. Nachdem er ihn in seiner excentrischen Ausdrucksweise als den „Shakespeare" unter den Geigern bezeichnet, sagt er: „Er vereinigte die Vollkommenheiten der Tartinischen und Ferrarischen [2]) Schule nicht nur in sich, sondern fand noch einen ganz neuen Weg. Sein Bogenstrich ist unnachahmlich. Man glaubte bisher, geflügelte Passagen ließen sich nur durch einen kurzen Strich ausdrücken; er aber zieht den ganzen Bogen, so lang er ist, die Saiten herunter, und bis er an die Spitze desselben ist, so hat der Hörer schon einen ganzen Hagelsturm von Tönen gehört. Über das besitzt er die Kunst, ganz neue,

1) Hier, wie auch schon vorher, wird der Berichterstatter in seinen Mittheilungen unklar. Statt „Quinte" ist wohl „Dominante" zu setzen.

2) Es muß daran erinnert werden, daß Ferrari ein Schüler Tartini's war und nie eine eigene Schule gegründet oder gebildet hat. Dies hat Schubart offenbar nicht gewußt.

noch nie gehörte Töne aus seiner Geige zu ziehen. Er ahmet alles bis zur äußersten Täuschung nach, was im Thierreiche einen Ton von sich giebt (Sic!). Seine Geschwindigkeit geht bis zur Zauberei. Er stößt nicht nur Octaven, sondern auch Decimen mit der höchsten Feinheit ab, schlägt den doppelten Triller nicht nur in der Terze, sondern auch in der Sexte; und schwindelt in den höchsten Luftkreis der Töne hinauf, so daß er oft seine Concerte mit einem Ton endigt, der das non plus ultra der Töne zu sein scheint". An einer andern Stelle sagt Schubart: „der größte Virtuos — unter allen mir jemals bekannt gewordenen, der größte war Lolly, der starke unerreichbare Geiger".

Ähnlich urtheilt der schon wiederholt citirte Biograph Lolly's. Er nennt ihn „einen der ersten Violinspieler, die je aus Welschland auf deutschen Boden verpflanzt worden sind. Sein Octavengang auf dem mißlichen Instrumente war so rein, als wenn er auf dem bestgestimmten Clavier abgespielt worden wäre. Die gefährlichsten Sprünge von der Tiefe zur äußersten Höhe waren ihm Kinderspiel, und da wirbelte er in hundert verschiedenen schattirten Passagen herum, als wenn die Geige für *seine* linke Hand erfunden wäre und die rechte entsprach ganz ihrer linken Schwester. Das war nicht die moderne Führung des Bogens, wo man seine Wirkung in abgestutzten, hüpfenden Strichen zu finden glaubt, und den langen, schmelzenden Zug desselben, der der Singstimme ihren Wohlklang ablugt, vernachlässigt; weil die meisten jungen Virtuosen im Voltigiren mehr gethan haben, um sich etwas darauf zu Gute zu thun, dem Großvater über den Kopf hinweg zu springen. Lolly's Vortrag war nicht so. (Ich rede hier lediglich vom Allegro.) Seine Intonation ist nicht zu übertreffen und der Ton, den er der Geige abzulocken wußte, war so unnachahmlich schön, daß man wechselsweise eine Tenor- oder Sopranstimme, eine Hoboe und Flöte zu hören glaubte. Sein Triller blieb sich auch in doppelten (?) Terzen gleich. Claudius der Wandsbecker Bote sagt 1772 über ihn (hier citirt der Berichterstatter aus dem Kopf), lieber Vetter Asmus! wenn er doch den Mann gehört hätte! Sieht er! Der Mann hat 10 Finger an der linken Hand und 5 Bogen in der rechten Hand. — Ich kann es ihm nicht besser be-

ſchreiben, als: ſtelle er ſich zwei recht geübte Schlittſchuhläufer vor, die in kräuſelnden Figuren pfeilſchnell um einander herumfliegen".

Die vorſtehenden Mittheilungen zeigen zur Genüge, welches Staunen Lolly's unerhörte Art, die Violine zu behandeln, erregte. Die Keckheit und Neuheit ſeiner Spielart mußte um ſo beſtechender wirken, je weniger man auf eine derartige Erſcheinung vorbereitet war. Und doch behielt man Beſinnung genug, dem Virtuoſen zu Lieb' nicht den wahren künſtleriſchen Standpunkt preiszugeben. Offen bezeichnete man ſeine Achillesferſe und hieß ihn einen „ſchlechten Muſiker". Gewiß, wenn wir auch bei Lolly, den Kaiſer Joſeph II. im Vergleich zu andern Geigern der damaligen Zeit wohl ſehr bezeichnend einen „Faſelhans" nannte[1]), eine eminente Leiſtungsfähigkeit vorausſetzen, ſo kann uns dies im Hinblick auf die Berichte ſeiner Zeitgenoſſen doch nicht von der Annahme abhalten, daß er in der Hauptſache die Violine, das Inſtrument des Geſanges, zu einem Turnapparat für Finger und Bogen herabgewürdigt hatte. Trotz ſeiner vielbewunderten Technik vermochte er nicht einmal ein Adagio vorzutragen, und als er einſt gebeten wurde, ein ſolches zu ſpielen, ſchlug er es lachend mit den Worten ab: „Ich muß Ihnen ſagen, daß ich aus Bergamo gebürtig bin. In Bergamo ſind wir alle geborene Narren und ich bin einer von den vornehmſten daraus"[2]). Iſt es nicht wahrhaft tragikomiſch, zu ſehen, wie der Mann, bemüht durch Selbſtironie ſeine künſtleriſche Blöße zu decken, ſich ſein eigenes Urtheil ſprach?

Lolly's äußere Exiſtenz war ganz ſeiner virtuoſen Richtung entſprechend. Er führte, wie uns berichtet wird, ein unſtätes, diſſolutes Leben, fröhnte der Leidenſchaft fürs Spiel, brachte Cytheren übertriebene Opfer und gab ſich leichtſinniger Verſchwendung hin. Die letztere Eigenſchaft äußerte ſich namentlich auch durch den mit Schmuckſachen getriebenen Luxus. Zudem durften Livréebediente und eigene Equipage nicht fehlen. Übrigens wird er als ein ſchöner Mann von angenehmem Weſen und geſelliger Tournure geſchildert. Dittersdorf, dem er perſönlich bekannt war, nennt ihn ſogar einen vollkommenen,

1) S. Dittersdorf's Selbſtbiographie.
2) S. Gerber's Tonkünſtlerlexicon.

im Umgange beſcheidenen, artigen und jovialen Weltmann. Zu ſeinen Gunſten ſpricht jedenfalls die ihm nachgerühmte Eigenſchaft, daß er anderen Künſtlern volle Gerechtigkeit widerfahren ließ.

Über Lolly's Bildungsgang ſind keine Nachrichten vorhanden. Man kennt nicht einmal mit Beſtimmtheit ſein Geburtsjahr, welches zwiſchen 1728 und 1733 ſchwankt, und nimmt an, daß er ſein eigener Lehrmeiſter auf der Violine geweſen ſei. 1762 trat er in die Dienſte des Herzogs von Württemberg, bei dem er mit Nardini gleichzeitig als Sologeiger engagirt war. Gegen Ende 1773 begab er ſich nach Petersburg, wurde angeblich der Günſtling Katharina's II., zog aber 1778 ſchon wieder nach Süden. Im folgenden Jahre erſchien er in Paris und trat mit großem Erfolg im Concert spirituel auf; 1785 wandte er ſich nach London. Hier verſchwand er plötzlich, um in Italien wieder aufzutauchen. Dann trat er 1791 wieder in Berlin, 1793 in Palermo, 1794 in Wien und 1796 in Neapel auf. In Sicilien fand er 1802 ſein Ende.

Lolly hinterließ der muſikaliſchen Welt zwei Schüler, Woldemar und Jarnowick, die, wie Fétis meint, kaum geringere Narren waren als ihr Lehrer. Über den zweiten derſelben mögen hier im Anſchluß an Lolly ſogleich die nothwendigen Mittheilungen erfolgen, da ſeine Einordnung an anderer Stelle wegen zweifelhafter Nationalität unmöglich erſcheint.

Jean Mane Jarnowick (auch Giornovichi, Cernovicki oder Garnowick) wurde nach einer von ihm ſelbſt im Regiſter der Berliner Großloge 1780 gemachten Notiz zu Palermo 1745 geboren. Soweit wir über ſein Thun und Treiben unterrichtet ſind, erſcheint er als ein würdiger Zögling Lolly's, deſſen virtuoſe Richtung auch auf ihn überging. Seinem Spiel wird große Reinheit und Sauberkeit ſo wie geſchmackvolle Zierlichkeit nachgerühmt; doch mangelte ihm (nach Fétis) Tonfülle und Breite des Spiels. Im Widerſpruch hiermit ſteht Dittersdorf's Urtheil (Selbſtbiographie S. 233), welches beſagt, daß Jarnowick „einen ſchönen Ton aus dem Inſtrument zog, vortrefflich im Adagio ſang, und — trotz gewiſſer Minauderien mit einem Wort: für die Kunſt und das Herz ſpielte". In der von Reichardt herausgegebenen Berliner muſik. Ztg. Jahrg. 1 S. 4 findet ſich folgende

Charakteriſtik Jarnowick's: „Er hatte einen vollkommen reinen und klaren, wiewohl nicht ſtarken Ton, eine ganz reine Intonation und große Leichtigkeit im Bogen und in ſeinem ganzen Vortrage. Die vollkommene Aiſance, mit der er alles, was er ſpielte, vortrug, ſetzte auch den Zuhörer in die angenehmſte Stimmung. Freilich hatte er die Klugheit nichts zu unternehmen, deſſen er nicht völlig gewiß war, und nur ſeine eigenen ziemlich einförmigen Compoſitionen vorzutragen. Gegen die größten der neueren Violiniſten gehalten ſpielte er überhaupt keine großen Schwierigkeiten. Der Vortrag ſeines Adagios war, wenngleich angenehm, doch meiſtens kalt und ohne weitere Bedeutung; auch dieſes ſchien er an ſich ſelbſt zu kennen, und man hörte ihn faſt nie ein ganz ausgeführtes Adagio ſpielen; lieber wählte er die Form der Romanze, die er naiv und ſprechend vortrug. Er war beſonders merkwürdig darin, wie ein Virtuoſe ſich, ſelbſt gegen ſeinen Charakter, einen beſtimmten Kunſtcharakter zu ſeiner Virtuoſität vorſetzen und durchführen, auch durch beſtändiges Streben nach der Vervollkommnung und Erhaltung des einmal angenommenen Charakters, ſich bis ans Ende gleichmäßig intereſſant erhalten kann ..... Es wäre dem Verſtorbenen und ſeinen Freunden, die viel Verdruß an ihm erlebten, zu wünſchen geweſen, daß er dieſelbe Harmonie in ſeinem Charakter und ſeiner Lebensweiſe gehabt hätte. Er war aber von ſehr heftiger, faſt wüthender Gemüthsart, und dergeſtalt dem Spiel und andern heftigen Leidenſchaften ergeben, daß er von alle dem Glück, welches er in Paris und London, in Italien, Deutſchland, Rußland und Polen erlebte, wenig wahren Gewinn und nie ruhigen Genuß gehabt hat". Gegen 1770 trat er im Pariſer Concert spirituel auf, ohne jedoch ſogleich Beifall zu finden, der ihm erſt zu Theil wurde, als er mit einem Concert eigener Compoſition auftrat. Ja das Publikum fand an dieſer und ſeinem Spiel ſo großes Gefallen, daß er eine Reihe von Jahren hindurch in ſeltenem Maße der Liebling desſelben wurde. Dies mochte ihn übermüthig machen und ſeinem Hang zu extravaganter Lebensweiſe, zu Spiel und Ausſchweifungen mannichfacher Art bedenklichen Vorſchub leiſten. Er trieb es endlich ſo weit, daß er wegen eigenthümlicher, nicht näher aufgehellter Umſtände, bei denen ſeine Ehre gefährdet war, im Jahre 1779 Paris plötzlich ver-

laſſen mußte. Er wandte ſich nach Berlin, fand in der Capelle des muſikliebenden Prinzen Friedrich Wilhelm, dem Nachfolger Friedrich des Großen Engagement, ſah ſich indeſſen auch hier genöthigt collegialiſcher Streitigkeiten halber 1783 das Feld zu räumen. Eine größere Kunſtreiſe, auf der er Wien, Warſchau, Petersburg und Stockholm beſuchte, führte ihn endlich 1792 nach London. Hier wurde er vom Glück begünſtigt, doch nur, bis Viotti von Paris eintraf. In eitler Selbſtüberſchätzung forderte er den italieniſchen Meiſter bei der erſten Begegnung nach Art eines Charlatans zu einem Geigenwettkampf mit dieſen Worten heraus: „Il y a long temps, que je vous en veux; vidons la querelle, apportons nos violons, et voyons enfin qui de nous deux sera César ou Pompée.“ Viotti ſtellte ihn durch ſeine Leiſtungen in Schatten und überließ ihn dem Spott ſeiner Gegner. Die erlittene Niederlage ſuchte er durch folgende, ſeiner Herausforderung ganz ebenbürtige Äußerung zu paralyſiren: „Ma foi, mon cher Viotti, il faut avouer qu'il n'y a que nous deux qui sachions jouer du violon“. Jarnowick's anmaßendes Weſen nöthigte ihn auch London 1796 zu verlaſſen. Er lebte dann einige Jahre in Hamburg. Sein Virtuoſenmetier vernachläſſigte er von da ab mehr und mehr; er vertauſchte die Violine mit dem Billard, auf dem er Meiſter war und von deſſen Erträgniſſen er dann auch hauptſächlich lebte. 1802 machte er ſich indeſſen wieder auf die Wanderſchaft nach Petersburg; dort erging es ihm aber mit Rode wie in London mit Viotti. Wie es ſcheint, mußte ihm das Billardſpiel auch diesmal Erſatz leiſten, denn er ſtarb in der ruſſiſchen Hauptſtadt mit dem Queue in der Hand am 21. November 1804. Nach Fétis' Angabe veröffentlichte Jarnowick von ſeinen Compoſitionen 15 Concerte, 3 Streichquartette, Violinduetten, Sonaten für Violine und Baß und einige Symphonien. Sie ſind ſämmtlich längſt verſchollen und für die Gegenwart auch wohl völlig ungenießbar geworden.

Ein Schüler Jarnowick's war Johann Bliesener. Das Nähere über dieſen findet ſich im nächſten Abſchnitt.

II. Deutſchland.

Unter den Ländern, welche ſich dem Vortritt Italiens in Betreff des Violinſpiels und der Violincompoſition anſchloſſen, nahm Deutſchland die erſte Stelle ein, obwohl die geſammten Zuſtände des Reichs derartigen Beſtrebungen nichts weniger als günſtig waren. Als die neue Kunſt im Mutterlande ihre erſten Lebenszeichen von ſich gab, als ſie dann, aus unſcheinbaren Anfängen ſich herausarbeitend, eine fachgemäße Förderung fand, duldete das deutſche Volk unter den unheilvollen Schreckniſſen des dreißigjährigen Krieges, jenes blutigen Dramas, welches die reiche Culturblüthe des Reformationszeitalters erbarmungslos vernichtete. Aber der deutſche Geiſt war nur betäubt, nicht getödtet. Kaum hatten die furchtbaren Stürme des Religionskrieges ihr Ende erreicht, ſo keimte trotz der tiefen Wunden, an denen Deutſchlands Völker darniederlagen, neues Leben aus den Trümmern des Zerſtörungskampfes hervor. Wohl war dies Leben zunächſt nicht das volle, nationale, ſondern ein vielfach erborgtes, mit fremden Elementen durchſetztes. Aber konnte es nach der gräuelvollen Kataſtrophe anders ſein? Mußte nicht das tief erſchöpfte, an ſeinem Lebensnerv getroffene Deutſchland, um ſich emporraffen zu können, zu fremder Hilfe ſeine Zuflucht nehmen, gleichwie ein durch ſchwere Krankheit Entkräfteter unwillkürlich zum ſtützenden Stabe greift, um ſich aufzurichten und wieder gehen zu lernen? Mag man dieſe traurige Nothwendigkeit beklagen, aber auch nicht verkennen, daß dem deutſchen Volke ein ergiebiger Bildungsſtoff von außen her zugeführt wurde, den es nicht blindlings und gedankenlos in ſich aufnahm, ſondern vermöge ſeines univerſell gearteten Sinnes dem nationalen Weſen in glücklichſter Weiſe aſſimilirte, ohne dabei an ſeiner geiſtigen Eigenthümlichkeit einzubüßen. Nirgend bewahrheitete ſich dies zunächſt ſo glänzend, als im Bereiche der ſchaffenden Tonkunſt. Wenige Decennien ſchon nach dem mörderiſchen, Gut und Blut aufzehrenden Kriege, während deſſen Meiſter Heinrich Schütz das Panier der heimiſchen Tonkunſt aufrecht erhalten hatte, erſtand der deutſchen Nation, pro-

phetiſch das muſikaliſche Wort Gottes verkündend, Joh. Seb. Bach. Und wenn man dieſen, von italieniſchem Tonleben nur mittelbar berührten Meiſter hier nicht gelten laſſen will, ſo nennen wir ſeinen großen Zeitgenoſſen Händel, der trotz nachhaltiger Beeinfluſſung Italiens den muſikaliſchen Genius Deutſchlands verherrlichte, und dem ſich bald darauf in gleichartiger Weiſe Gluck und Mozart als ebenbürtige Repräſentanten echt deutſcher Kunſt anreihten.

Dieſelbe Erſcheinung iſt in Betreff des Violinſpiels wahrzunehmen. Die Herrſchaft der Italiener war nicht nur eine natürliche und nothwendige Folge ihrer unbeſtrittenen Überlegenheit in dieſem Kunſtgebiete, gleich wie im Geſange, ſondern auch des bedeutenden Vorſprunges, den ſie, völlig unbehelligt durch die langwierigen Kriegsnöthe Deutſchlands, inzwiſchen hatten gewinnen können. Schon zu Ende des 17. Jahrhunderts konnten ſie in Corelli der muſikaliſchen Welt einen muſtergiltigen Meiſter als Vorbild hinſtellen. Und ſelbſt die in den Anfang desſelben Jahrhunderts fallenden Beſtrebungen des deutſchen Violinſpiels müſſen zum Theil, wie ſich weiterhin zeigen wird, als eine Folge italieniſchen Einfluſſes aufgefaßt werden, wenn auch nicht zu bezweifeln iſt, daß es gleichzeitig begabte deutſche Geiger gab, die hiervon unberührt blieben, und auf eigenen Füßen ſtanden. Dies dürfen wir, auch ohne beſtimmte Namen zum Beweiſe anführen zu können, mit Recht aus der ſelbſtſtändigen muſikaliſchen Thätigkeit Deutſchlands im 15. und 16. Jahrhundert folgern.

Die Anfänge deutſchen Inſtrumentenſpieles wurzeln, wie diejenigen aller abendländiſchen Völker, in dem fahrenden Muſikantenthum des Mittelalters, welches einen weſentlichen Beſtandtheil der ſogenannten, aus Gauklern, Taſchenſpielern, Sängern, Poſſenreißern u. dergl. mehr beſtehenden „Spielleute“,[1] („varende Lüte“) bildete. Dieſe, wenigſtens in Deutſchland, mit dem Makel der Ehrloſigkeit behaftete Menſchenklaſſe zog im Lande umher, für ſich und die Ihrigen die nothwendigen Subſiſtenzmittel ſuchend, indem ſie auf mannichfaltigſte Weiſe für Unterhaltung und Erheiterung der Stadt- und Dorfbewohner ſorgte. Nicht immer und überall wohlgelitten, fanden

1) Mittellat. joculatores, provenz. joglares, ſpan. juglares, franz. ménétriers, engl. ministrels.

die Fahrenden doch auch wieder Gönner und Beſchützer. Unter dieſen iſt Kaiſer Karl IV. zu nennen, der ſie in ſeiner Umgebung litt, 1355 mit einem Wappen beſchenkte, und ſogar eines ihrer Mitglieder, „Johannes der Fiedler“ geheißen, zum „Rex omnium histrionum“ ernannte.

Sei es nun, daß derartige, von hoher Stelle aus gewährte Vergünſtigungen die vielfach mit gutem Grunde im Publikum gehegten verächtlichen Geſinnungen gegen die „Spielleute“ milderten, und eine allmäliche Annäherung derſelben an das Bürgerthum der Städte vermitteln halfen, oder daß Manche derſelben, des unſtäten, vagabondirenden Lebens müde, eine ruhige bürgerliche Exiſtenz zu gewinnen trachteten, — thatſächlich machten ſich vom 13. Jahrhundert ab muſikkundige Mitglieder derartiger umherſtreifender Geſellſchaften hier und dort ſeßhaft. Da nun auch, zumal in größeren Städten, das Bedürfniß nach ſtändigen, gewerbsmäßig muſicirenden Leuten für öffentliche und private Anläſſe aller Art immer fühlbarer wurde, ſo traten dieſelben nach und nach unter Verleihung von Privilegien, die ihnen gewiſſe Rechte und Pflichten auferlegten, zu zunftartigen „Brüderſchaften“ zuſammen.[1] Eine ſolche Genoſſenſchaft hatte ſich in Wien ſchon 1288 unter dem Namen der „St. Nicolaibrüderſchaft“ conſtituirt, welche den Anſtoß zu weiteren gleichartigen Verbindungen gab. Aber auch für größere Länderdiſtricte kamen bald ähnliche Einrichtungen zu Stande, nachdem man das fahrende Muſikantenthum geſetzlichen Beſtimmungen unterworfen hatte, wie dies beiſpielsweiſe im Elſaß der Fall war. Dort beſaßen die Herren von Rappoltzſtein das Oberhoheitsrecht über die, weiterhin gleichfalls zu einer „Brüderſchaft“ vereinigten Spielleute, an deren Spitze ein die herrſchaftlichen Rechte wahrender und Ordnung haltender „Pfeiferkönig“ ſtand.

Dieſer deutſche Pfeiferkönig hatte einen verwandtſchaftlichen Zug mit dem franzöſiſchen „roi des ménétriers“, ſpäter „roi des violons“ gemein. Doch aber iſt die Geſchichte beider, den nationalen Verhältniſſen gemäß, eine verſchiedenartige. Der Pfeiferkönig hatte

1) Näheres über dieſelben, ſowie über die fahrenden Leute findet ſich in meiner „Geſchichte der Inſtrumentalmuſik“ im 16. Jahrh.“ (Berlin bei Guttentag, 1878).

darüber zu wachen, daß in dem ihm untergebenen Diſtrict Niemand irgendwie erwerbsmäßig muſiciren durfte, wenn er nicht der Brüderſchaft angehörte, während der roi des violons außerdem Machtbefugniſſe erſtrebte und zeitweilig auch ausübte, die weit über die Gerechtſame des erſteren hinausgingen, wie ſich aus dem folgenden Abſchnitt ergeben wird.

Für den Pfeiferkönig war ein ſolches Gebahren ſchon deshalb unmöglich, weil jede von ihm etwa beabſichtigte Erweiterung ſeiner Prärogative ein unüberſteigliches Hinderniß an den vielen kunſtliebenden deutſchen Höfen gefunden hätte. Dieſe ordneten ihre muſikaliſchen Bedürfniſſe durchaus unabhängig von den „Brüderſchaften" ſowohl, wie auch von den ſpäteren für die Pflege des Inſtrumentenſpieles hochwichtigen „Stadtpfeifereien". Außer den in ihren Hofcapellen vereinigten beſten einheimiſchen Kräften ließen ſie nach Belieben und Bedürfniß auch fremde, namentlich aber italieniſche Muſiker kommen, wodurch ſie ſich das Verdienſt erwarben, der deutſchen Tonkunſt einen neuen, anregenden Bildungsſtoff zuzuführen.

Unter den Höfen, welche in dieſer Beziehung tonangebend vorangingen, ſtand in erſter Reihe der churſächſiſche. Wir erinnern an den Mantuaner Violiniſten Carlo Farina, durch deſſen Berufung nach Dresden ſogleich einer der erſten namhaften Vertreter des italieniſchen Violinſpiels ins Herz der deutſchen Lande verpflanzt wurde. Er wirkte am kurfürſtlich ſächſiſchen Hofe ſeit 1626. Um dieſe Zeit verlautet noch nichts von deutſchen Violinmeiſtern. Erſt von Mitte des 17. Jahrhunderts ab werden uns einige derſelben genannt, und zwar iſt es zunächſt ein in Dresden anſäſſiger Künſtler, der unſere Aufmerkſamkeit erregt, nämlich Johann Wilhelm Furchheim, „deutſcher Concertmeiſter" bei der kurfürſtlichen Capelle, in deren Mitgliederverzeichnis er bereits 1651 aufgeführt iſt.[1]) Seit 1676 ſtanden die Kirchen- und Tafelmuſiken unter ſeiner Leitung. Gerber führt die Titel folgender zwei Werke von ihm an: I) Auserleſenes Violinen-Exercitium, aus verſchiedenen Sonaten, nebſt ihren Arien,

1) Fürſtenau: Geſchichte der Muſik und des Theaters am Dresdner Hofe (Dresden, R. Kuntze).

Balladen, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giguen von 5 Partien beſtehend, Dresden 1687, und II) Muſikaliſche Tafelbedienung von 5 Inſtrumenten, als 2 Violinen, 2 Violen, 1 Violon, nebſt dem Generalbaß, Dresden 1674. Beide Werke ſind noch nicht wieder aufgefunden worden.

Größeres Intereſſe als Furchheim bietet uns der Lübecker Violiniſt Thomas Baltzar. Über denſelben möge hier wörtlich Gerber's, aus Hawkin's und Burney's Schriften entnommener Bericht folgen. „Baltzar, geb. zu Lübeck (erſte Hälfte des 17. Jahrh.), war der erſte Virtuoſe auf der Violin, den man in England hörte. Er kam daſelbſt im Jahre 1658 an, und hielt ſich 2 Jahre nach einander zu Oxford auf. Vor ſeiner Ankunft hatte Davis Mell, ein Uhrmacher, als der größte damalige Violiniſt in England, den Beyfall allein für ſich. Und ſelbſt nach Baltzar's Ankunft geſtand man jenem noch mehr Feinheit und eine angenehmere Manier zu, als dieſem. Allein Baltzar beſaß viel mehr Fertigkeit und war ſeines Griffbrets ungleich mehr Herr; indem er ſogar die Lagen veränderte, was vor ihm in England noch unerhört war. Doch reichte ſeine Kunſt auch nicht weiter, als auf den Gebrauch der ſogenannten ganzen Applikatur [1]), um den Umfang des Inſtruments bis zum dreygeſtrichenen d zu erweitern. Demohngeachtet erregte dies ſein Auf- und Niederfahren der Hand auf dem Griffbrete, bey ſeiner erſten Erſcheinung, ein großes Erſtaunen bey den Zuhörern. Dies ging ſo weit, daß D. Wilſon, einer der größten Kenner zu Oxford, der ihn zum erſtenmal ein Concert hatte ſpielen hören, nachher geſtand: er habe Baltzarn nach den Füßen geſehen, ob nicht etwa einer davon ein Pferdefuß ſey? weil ihm deſſen Kunſt übermenſchlich geſchienen habe. Nachdem nun

1) Bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein wurden die verſchiedenen Lagen (Applikaturen) in ganze und halbe eingetheilt. Löhlein in ſeiner Violinſchule (1774) erklärt ſich darüber folgendermaßen: „Die halbe Applikatur heiſt es, wenn man den erſten Finger bey einer Note einſetzt, die zwiſchen den Linien ſteht; ſetzt man aber den erſten Finger bey einer Note ein, die auf der Linie ſteht, ſo heiſt dieſes die ganze Applikatur". Joh. Adam Hiller in ſeiner „Anweiſung zum Violinſpielen" verwirft dieſe Art der Lagenbezeichnung als eine ungereimte und bezeichnet die verſchiedenen Poſitionen der Reihe nach mit 1. 2. 3. 4. 5. u. ſ. w., wie es jetzt allgemein üblich iſt.

König Carl II. wieder auf den Thron geſetzt worden war, wurde Baltzar zum Haupte der königl. Kammercapelle, oder als Concertmeiſter angeſtellt. Allein die Begierde, mit der man ihn in alle Dilettantengeſellſchaften zog, wo öfters mehr Bachus als Apollo den Vorſitz hatte, gab Gelegenheit, daß er ſich endlich ſelbſt dem Trunke ergab, ſeine Geſundheit vernichtete, und ſich ſo vor der Zeit, im Juli des 1663. Jahres ins Grab brachte. Der 27. Juli war ſein Begräbnißtag."

Burney hielt die Violincompoſitionen Baltzar's in techniſcher Hinſicht für die ſchwierigſten jener Zeit. Dies iſt bezüglich des doppelgriffigen und akkordiſchen Spieles richtig, nicht aber in Betreff des Lagenſpieles. Hierin war ihm der Italiener Uccellini, deſſen 1649 erſchienene Violincompoſitionen Burney wohl nicht gekannt hat, entſchieden überlegen. Uccellini führt, wir wir ſahen, ſeine Figuration bis zur ſechſten Poſition hinauf, während Baltzar die dritte Lage nicht überſteigt. Dagegen aber haben die Compoſitionen des deutſchen Künſtlers, vom rein muſikaliſchen Standpunkt aus betrachtet, wiederum eine anmuthendere Beſchaffenheit vor den Uccellini'ſchen voraus. Sie enthalten im Hinblick auf den damaligen, noch ſo wenig entwickelten Standpunkt der deutſchen Inſtrumentalcompoſition ſchon mancherlei Beachtenswerthes, was für eine ungewöhnliche Begabung, hinſichtlich der Erfindung ſowohl, wie auch des Geſtaltungsvermögens ſpricht; um ſo begreiflicher iſt das Aufſehn, welches ſie in England erregten.

Baltzar's Compoſitionen bewegen ſich innerhalb des Gebietes der Kammerſonate nach dem urſprünglichen Modus: ſie beſtehen aus Präludien, variirten Tonſätzen und Tänzen, welche in „the Division Violin" zum Abdruck kamen. Das erſte Heft dieſes Werkes erſchien in London 1688 unter dem Titel: „The Division Violin (the first part) containing a choice collection of Divisions for the treble violin to a Ground Bass all fairly engraven on copper plates, being a great benefit and delight to all practitioners on the Violin and on the first that were ever printed of this kind of musik."

Ein zweites Heft von „the division Violin" wurde 1693,

gleichfalls in London, veröffentlicht. Aus ihm theilt Burney im 4. Bande seiner Musikgeschichte eine Allemande Baltzar's mit. Eine andere Sammlung Baltzar'scher Compositionen unter dem Titel „Sonatas for a lyra (?) Violin, Viol da Gamba and Bass" soll sich im Besitze Britton's, jenes Londoner Kohlenhändlers befunden haben, der ein eifriger Musikliebhaber war und nähere Beziehungen zu Händel unterhielt. Etwas später als Baltzar, trat

Johann Fischer auf. Geb. Mitte des 17. Jahrhunderts in Schwaben (es ist weder sein Geburtsort noch der Name seines Lehrers bekannt), galt er zu seiner Zeit als ein vorzüglicher Violinvirtuose. Er gehört zu den ersten namhaften Geigern Deutschlands, die auf besondere Wirkungen durch Umstimmung der Saiten bedacht waren. Schon in jungen Jahren kam Fischer nach Paris, wo er bei Lully als Notenschreiber Beschäftigung fand. Die dadurch gewonnene nähere Bekanntschaft mit Lully's Compositionen war von wesentlichem Einfluß auf sein eigenes Schaffen. 1681 wirkte Fischer an der Barfüßerkirche zu Augsburg. Aber schon im folgenden Jahr begab er sich auf Reisen, die ihn durch Deutschland und nach den russischen Ostseeprovinzen führten. Dann trat er 1701 für einige Jahre als Capellmeister in die Dienste des Schweriner Hofes, durchwanderte hierauf Dänemark und Schweden, und kehrte schließlich nach Deutschland zurück, um in Schwedt als markgräflicher Capellmeister zu fungiren. Dort starb er angeblich 1721 im Alter von 70 Jahren. Von seinen Compositionen, bestehend in Solos für die Violine und Viola, Ouverturen, Tänzen und dergl. mehr, scheint nur wenig auf unsere Zeit gekommen zu sein.

Nächst Fischer ist Johann, Jacob Walther (Walter) zu nennen. Geboren 1650 (nach Gerber) in dem Dorfe Witterda bei Erfurt, soll er das Violinspiel von einem Polen, dessen Bedienter er angeblich war, gelernt haben. Walther trat weiterhin als Violinist in kursächsische Dienste, vertauschte aber später diese Stellung mit der eines italienischen Sekretairs am kurmainzischen Hofe. Aus der Zeit seines Dresdener Wirkens ist ein Werk für Violine von ihm vorhanden, welches folgenden Titel führt: „Scherzi da Violino solo, con il Basso Continuo per l'Organo ô Cimbalo, accompagna-

bile anche con una Viola ò Leuto, di Giovanni, Giacomo Valther, Primo Violinista di Camera di sua Altezza Elettorale di Sassonia MDCLXXVI". Dieſe „Scherzi" beſtehen aus 12 mit bezifferten Bäſſen verſehenen Violincompoſitionen, welche in bunter Miſchung bald an die Suitenform (Sonata da camera) bald an die Variationenform erinnern. Acht davon ſind ausdrücklich vom Autor mit der Bezeichnung „Sonata" verſehen, was hier einfach mit „Spielſtück" zu überſetzen iſt, da eine beſtimmtere formelle Anordnung, wie bei den Italienern, ſich nicht geltend macht. Die meiſten derſelben enthalten drei bis vier einzelne, großentheils in ein und derſelben Tonart ſtehende Stücke von oft wechſelndem Zeitmaß. Nicht ſelten iſt es bei Walther eine Reihe einzelner, aphoriſtiſcher Tonſätzchen, die das Ganze ausmachen, ähnlich wie in dem „Capriccio stravagante" Farina's. Doch unterſcheiden ſich dieſe Arbeiten ganz weſentlich von den Erzeugniſſen des eben genannten Italieners. Denn nicht nur, daß ſie eine größere Mannichfaltigkeit an Spielarten, in verſchiedenen Figuren (der Umfang derſelben iſt bereits bis g hinaufgerückt), Doppelgriffen, Akkorden und Arpeggio's zeigen, ſie offenbaren auch bereits das Streben nach jener ſubjektiven, individuellen Art des Ausdrucks und der complicirten Geſtaltungsweiſe, die den deutſchen Geiſt überhaupt charakteriſirt. Hierin gründet ſich indeß das Hauptintereſſe an den Walther'ſchen Muſikſtücken, denn in künſtleriſcher Hinſicht ſind ſie völlig unergiebig. Der Satz iſt pedantiſch ſteif, unbeholfen in rhythmiſcher, eckig in modulatoriſcher, ſchwerfällig und unfrei trocken in melodiſcher Hinſicht. Es fehlt mit einem Wort jener Formen- und Schönheitsſinn, welcher ſich, ganz der Eigenart der Italiener entſprechend, in deren gleichzeitigen Compoſitionen nicht verkennen läßt.

Von den übrigen vier Stücken dieſes Walther'ſchen opus ſei nur noch das eine erwähnt, welches die Überſchrift „Imitatione del Cucu" trägt. Der Kukuksruf iſt in der ganzen, aus mehreren Abſchnitten beſtehenden Piece ab und zu eingeflochten. Doch würde man dies keineswegs überall merken, wenn nicht jedesmal das Wort „cucu" gewiſſenhaft hinzugefügt wäre, — ein Seitenſtück zu jenen alten Gemälden, auf welchen den Figuren beſchriebene Zettel aus dem

Munde hängen, um Gedanken oder Empfindung derſelben dem Beſchauer klar zu machen.

Vielleicht war der Componiſt ſelbſt nicht von der Wirkung dieſer realiſtiſchen Spielerei befriedigt, denn wir erſehen aus einem zweiten, von ihm vorhandenen Werk, welches 18 Jahre nach den „Scherzi“ während ſeines Mainzer Aufenthaltes gedruckt wurde, daß er erneuerte Anläufe zu einer Kuckuksmuſik unter Mitwirkung anderer Vogelſtimmen verſuchte. Dieſes opus führt wörtlich folgenden Titel: „Hortulus Chelicus. Das iſt Wohl- gepflanzter Violiniſcher Luſt-Garten Darin Allen Kunſt-Begierigen Musicaliſchen Liebhaberen der Weeg zur Vollkommenheit durch curiöſe Stück und annehmliche Varietät / gebahnet / Auch durch Berührung zuweilen zwey / drey / vier Seithen / auff der Violin die lieblichiſte Harmonie erwieſen wird. Durch Johann Jacob Walter / Churfürſtl. Maynziſ. Italiäniſchen Secretario. Maynz / In Verlegung Ludovici Bourgeat, Buchhändlern. 1694“. Obwohl der Autor der „Scherzi“ in dieſem ſogenannten „Luſtgarten“ überall erkennbar iſt, ſo zeigt er ſich, die muſikaliſche Geſtaltung anlangend, hier doch in einem etwas günſtigeren Lichte. Die einzelnen Muſikſtücke gewinnen nicht allein ein beſtimmteres Gepräge im Hinblick auf die Formgebung, ſondern auch in Betreff des Specialausdrucks. Indeß der Componiſt vermag keineswegs ſeine unbeholfene Satzweiſe in melodiſcher, harmoniſcher und rhythmiſcher Beziehung zu verläugnen, und ſo findet ſich in dieſem Sammelwerk, welches aus 28, zum Theil ſuitenartig angelegten Piecen beſteht, eben ſo wenig ein Stück von leidlich befriedigender muſikaliſcher Wirkung, wie in ſeiner früheren Arbeit.

Wie wenig Deutſchland zu Ende des 17. Jahrhunderts in muſikaliſchen Dingen mit Italien zu rivaliſiren vermochte, wird ſehr anſchaulich, wenn man dieſen „Hortulus“ gegen die gleichzeitig geſchaffenen Sonatenwerke Corelli's hält. Hier offenbart ſich durchgebildeter Sinn für plaſtiſche Formgebung, organiſch entwickelte Modulation und normale, geſanglich wirkende Melodik, — dort, mit geringen Ausnahmen, willkürlich ſprunghafte Tonverbindung der leitenden Stimme, ungelenkig ſteife Figuration, unſauberer harmoniſcher Satz und überdies oft jene aphoriſtiſch muſiviſche Geſtaltungsweiſe, die den

Verfaſſer der „Scherzi“ charakteriſirt. Dagegen iſt der „Hortulus chelicus“ wiederum an mannichfaltigen Spielarten ungemein reich, welche bei einer Ausdehnung von drei Octaven in der häufig vertretenen Variationenform entwickelt werden. Bemerkenswerth iſt in dieſer Beziehung ein Capriccio, deſſen kurzes Thema, begleitet von der als Basso ostinato gebrauchten C dur-Skala, 49 mal variirt wird. Doch offenbart der Componiſt nicht zugleich einen eigentlichen Kunſtzweck. Man empfängt vielmehr durchaus den Eindruck, als ob es ihm lediglich darauf angekommen ſei, möglichſt viel verſchiedenartige Bewegungen auszuführen. Eine ſo untergeordnete künſtleriſche Thätigkeit erinnert an die unwillkürliche körperliche Motion eines geiſtig noch nicht entwickelten Menſchen, der ſeine Gliedmaßen nur um irgend welcher phyſiſchen Lebensentäußerungen willen auf mannichfaltige Weiſe gebraucht.

Mit beſonderer Vorliebe ſucht Walther ſeinen „Violiniſchen Luſtgarten“, wie ſchon bemerkt, durch Imitation verſchiedener Vogelſtimmen zu beleben. So läßt er den Hahn krähen, die Hennen gackern und die Nachtigall ſchlagen. Den Kukuk producirt er im Verein mit anderem ungenannten gefiederten Volk (Scherzo d'Augelli con il Cucu). Auch giebt er in einer den Beſchluß des Heftes bildenden Serenata ein Quodlibet von „Organo tremolante, Chitarrino, Piva, Trombe e Timpani, Lira tedesca und Harpa smorzata“ — Alles dies, wie ausdrücklich hinzugefügt wird, durch eine Solo-Violine dargeſtellt. Wir finden den Verfaſſer hier völlig, nur mit etwas mehr Gründlichkeit auf dem naiven Standpunkte Farina's, welcher freilich ungefähr ſieben Decennien früher ſein „Capriccio stravagante“ erſcheinen ließ. Offenbar war dieſer Verſuch, wenn auch nicht gerade Vorbild, ſo doch Antrieb für Walther's Unternehmen. Und wenn er auch in techniſcher Behandlung der Violine und beſtimmterem Ausdruck ſeiner Abſichten als Spätergeborener dem Italiener überlegen iſt, ſo zeigt er doch dabei hinſichtlich des ideellen muſikaliſchen Erfindens und Geſtaltens kaum einen Fortſchritt.

Läßt ſich bei Walther einerſeits in der „Serenata“ der Einfluß Farina's wahrnehmen, ſo wird andererſeits das Vorbild eines gleichzeitigen deutſchen Componiſten Namens Biber in dem „Hortulus

Chelicus“ erkennbar. Der letztere enthält ein auf einer Geige auszuführendes Violinduett (Gara di due Violini in uno), ein Kunststück, mit welchem Biber in seinem sogleich zu betrachtenden Sonatenwerk bereits 1681, also 13 Jahre vor Walther, die musikalische Welt überraschte.

Franz Heinrich Biber, geboren zu Wartenberg an der böhmischen Grenze, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Hochfürstl. Salzburgischer Truchseß und Capellmeister. Gerber bemerkt über ihn, daß er „unter die größten Violinisten seiner Zeit gehörte“, und meldet weiter: „Er hat sich zweimal vor dem Kaiser Leopold hören lassen, und wurde zum erstenmale mit dem Reichsadel unter dem großen Siegel, und das andermal mit einer schweren goldenen Kette, sammt einem Gnadenpfennige, beschenkt. Auch stand er am bayrischen Hofe in großen Gnaden, indem auch der dasige Churfürst Ferdinand Maria sowohl, als dessen Nachfolger, ein jeder insbesondere, ihn mit einer goldenen Kette beschenkte; so daß er deren drei hatte“.

Über Biber's Wirken in Salzburg ist nichts Näheres bekannt. Wir ersehen nur aus den Jahresberichten des Salzburger Museums „Carolino-Augusteum“, daß er dort 1698 im 60. Lebensjahre starb. Hiernach müßte er 1638 geboren sein. Von seinen Instrumentalwerken scheint nur eines auf unsere Zeit gekommen zu sein.[1] Dasselbe enthält acht Violinsonaten mit beziffertem Baß, und sein Titel lautet: Sonatae, Violino solo, Celsissimo, ac Rev^{mo} S. R. I. Principi, ac Dnō Dnō Maximiliano Gandolpho, Ex. S. R. I. Comit. de Küenburg, Archiepiscopo Salisburgensi, S. Sedis apostolicae Legato Nato, Germaniae Primati & Principi ac Domino suo Clementissimo, Dedicatae ab Henrico I. F. Biber, Alt^{me} mem^{tae} Celsitudinis Suae Capellae Vice Magistro. Anno M. DC. LXXXI. Das dem Werke beigegebene Portrait des Componisten trägt folgende Umschrift: „Henricus I. F. Biber, Cels^{mi}

1) Im Salzburger Museum wird die vollständige Partitur (Mscrpt.) eines „Dramma musicale“ von Biber aufbewahrt. Der Titel dieses Werks ist: „Chi La Dura La Vince di Henrico Franc. di Bibern, Maestro di Capella della Altezza Giovanni Ernesto Arcivescovo Principe di Salisburgo“.

ac Reu^{mi} Principis et Archiepi. Salisburg: Capellae Vice-Magister, aetat: suae XXXVI annorum".

Dieſe Sonaten ſtehen hinſichtlich der Violinbehandlung ungefähr auf einem Niveau mit Walther's Erzeugniſſen, überragen dieſelben aber theilweiſe ohne Frage an muſikaliſchem Gehalt und künſtleriſcher Bedeutung. Selbſt die Geſtaltung iſt, obwohl ſie nicht ſelten gleichfalls ein formelles Suchen und Taſten erkennen läßt, hier und da doch ſchon prägnanter als bei ſeinem ebengenannten Zeitgenoſſen. Einzelne Stücke, wie z. B. die „Paſſacaglie" und „Gavotta" der ſechſten Sonate[1]) erweiſen ſich ſogar als Tonſätze von ſehr beſtimmtem charakteriſtiſchen Gepräge und künſtleriſch ſtimmungsvoller Wirkung. Jedenfalls war Biber ein beſſerer und bedeutenderer Muſiker als Walther; dies zeigt ſich in ſeiner ausdrucksvolleren Melodik, klareren Harmonik und ſchärfer ausgeprägten Rhythmik. Der Grundzug ſeiner Muſik iſt das jener Zeit überhaupt eigene Gravitätiſch-Pathetiſche.

Höchſt bemerkenswerth iſt bei Biber, gleichwie bei Walther das Streben nach individuellem Ausdruck. Charakteriſtiſch für den deutſchen Geiſt erſcheint nicht minder der Umſtand, daß die, einer metamorphotiſchen Gedankenbehandlung vorzugsweiſe günſtige Variationenform mit beſonderer Vorliebe gehandhabt wird: ſie fehlt in keiner einzigen der acht Sonaten. Außerdem ſind auch Tanzformen, wie die Gavotte und Giga, gelegentlich in den Gang der einzelnen Stücke eingeflochten, welche mehrfach mit Orgelpunkten von reicher, doch veralteter Figuration beginnen und ſchließen.

In der achten Sonate macht Biber den Verſuch, einen zweiſtimmigen, contrapunktiſch geführten, auf zwei Syſtemen verzeichneten Satz, gleichſam ein Duett für eine Violine zu ſchreiben, durch welchen Walther offenbar zur Nachahmung angeregt wurde. Indeß kann dieſes für die damalige Zeit gewiß kühne Unternehmen nur als Curio-

---

1) Dieſe Sonate liegt, von Ferd. David mit Clavierbegleitung bearbeitet, in neuer Ausgabe (Breitkopf und Härtel) vor. Die Abweichungen vom Original ſind nicht unerheblich; doch gewährt die Violinſtimme, wenigſtens in den Hauptſätzen, noch immer ein ziemlich klares Bild von Biber's Geſtaltungsweiſe.

ſum gelten, da der höchſt bedeutungsloſe Inhalt des ganzen Stückes die Neuerung in keiner Hinſicht rechtfertigt.

Auf eine Beſonderheit Bibers iſt noch hinzuweiſen. Er begnügt ſich nicht mit der üblichen Geigenſtimmung , ſondern verändet dieſelbe zweimal in und .

Derartige Modifikationen der Geigenſtimmung, welche, wie wir ſahen, auch von Johann Fiſcher verſucht wurden, laſſen das Beſtreben erkennen, eine von der gewohnten Wirkung abweichende Klangerzeugung zu gewinnen. Wie ſicher ſie auch erreicht wird, ſo iſt doch dieſes Verfahren ſchon allein im Hinblick auf Intonationsrückſichten, namentlich wenn eine Umſtimmung mitten im Stücke erfolgen ſoll, ſehr bedenklich, da die Saiten ſich bei plötzlich veränderter Spannung vermöge ihrer Elaſticität nur zu leicht ſofort wieder verſtimmen. Wirklich hat auch das Beiſpiel Fiſcher's, Biber's und Anderer nur in vereinzelten Fällen, die freilich bis in die neueſte Zeit hinabreichen, Nachahmung gefunden.

Biber ſowohl, wie auch Walther, müſſen, ihren Compoſitionen nach zu urtheilen, Violinſpieler von großer Gewandtheit geweſen ſein. In dieſer Beziehung konnten ſie ſicherlich mit den gleichzeitigen italieniſchen Geigern rivaliſiren, wenn ſie denſelben in gewiſſen techniſchen Fertigkeiten nicht gar überlegen waren.

Von unbedeutender Beſchaffenheit und ungleich geringerem Intereſſe als Walther's und namentlich Biber's Erzeugniſſe ſind die noch vorhandenen Arbeiten eines vierten deutſchen, im 17. Jahrhundert wirkenden Violiniſten, Namens Johann Paul Weſthoff, der 1656 zu Dresden geboren, daſelbſt eine Zeitlang Kammermuſikus war, und 1705 zu Weimar als herzogl. Kammerſecretair und Muſikus ſtarb. Weſthoff führte nach den über ihn vorliegenden Notizen ein unſtätes, buntbewegtes Leben. Bald war er Sprachlehrer bei den ſächſiſchen Prinzen, bald Kammermuſikus. Dann diente er als „Fähndrich“ in Ungarn gegen die Türken, und war ſpäter auf Reiſen in Italien, Frankreich, England und Holland. Hiernach übernahm

er eine Profeſſur der fremden Sprachen an der Hochſchule zu Wittenberg, von wo er ſich ſchließlich in die Weimariſchen Dienſte begab. Seine 1694 in Dresden gedruckten ſechs Sonaten ſind arm an Erfindung, etüdenhaft monoton, und von dürftiger, ungeſchickter Geſtaltung, ſo daß ſie im Grunde für den damaligen Stand der deutſchen Violinmuſik keine weitere Bedeutung haben.

Wenn wir die produktiven Leiſtungen Baltzar's, Walther's und Biber's in ihrer Totalität betrachten, ſo gelangen wir zu dem Schluß, daß der von ihnen betretene Weg zu erfolgreichem künſtleriſchem Schaffen im Bereiche der Sonatenform unmöglich führen konnte. Trotz einzelner glücklicher Griffe, namentlich bei Biber, laſſen dieſe an ſich ſo beachtenswerthen Beſtrebungen doch zu ſehr eine, auf einheitlich geſchloſſene Structur und plaſtiſche Formgebung bedachte Geſtaltungsweiſe vermiſſen. Ein weiteres Vorgehen in ſolcher Richtung hätte offenbar weit eher Willkür und Zerfahrenheit erzeugen müſſen, als eine nach beſtimmten Geſetzen geordnete und organiſch gegliederte Architektonik des Tonſatzes, deren gerade die Muſik um ſo mehr bedarf, je immaterieller und inconſiſtenter ſie iſt. Daher war es gut und kunſthiſtoriſch nothwendig, daß die Deutſchen ſich dem Einfluſſe der Italiener unterwarfen, welche bereits zu Ende des 17. Jahrhunderts Grundnormen für den Inſtrumentalſatz, insbeſondere aber für die Sonatenform gefunden und feſtgeſtellt hatten. Dieſe, allen complicirteren Gattungen der Inſtrumentalmuſik zu Grunde liegende Form iſt es, welche der germaniſche Kunſtgeiſt weiterhin als Mittel zu wunderwürdigem tondichteriſchem Schaffen verwerthete: ſie iſt gleichſam das koſtbare Gedankengefäß, in welches Deutſchlands Muſikheroen die idealen Gebilde ihrer unerſchöpflich reichen und machtvollen Phantaſie ergoſſen. Freilich kann dies keineswegs ſpeciell von der deutſchen Violinſonate gelten. Sie erhob ſich, ſo lange ſie überhaupt cultivirt wurde, im Allgemeinen niemals zu wahrhafter Selbſtſtändigkeit und Bedeutung, ſondern verblieb vielmehr im Hinblick auf die italieniſche Violinſonate weſentlich im reproduktiven Stadium, während die Clavierſonate mit und ohne Begleitung nebſt ihren Abarten in Deutſchland zu höchſter Blüthe gelangte. Dieſe Thatſache iſt für den deutſchen Geiſt ebenſo bezeichnend, wie der Umſtand für die Ita-

liener, in der Violinſonate epochemachend geweſen zu ſein. Jede der beiden Nationen eignete ſich mit Vorliebe als Organ für die ſchöpferiſche Thätigkeit dasjenige Inſtrument zu, welches zumeiſt der eigenthümlichen Muſikanlage entſprach. So griff der realiſtiſch geartete, für das ſinnlich ſchöne Tonelement empfänglichere Italiener zur Violine, während der Deutſche in ſeinem Idealſtreben ſich vorzugsweiſe des Claviers bemächtigte. Es wiederholt ſich hier ſomit genau dasſelbe Verhältniß, welches wir bereits in Betreff des Violin- und Clavierbaues beobachteten.

Als in Deutſchland allgemein die italieniſche Violinſonate adoptirt war, trat Tartini auf, deſſen ſchöpferiſche Thätigkeit in dieſem Kunſtzweige unübertroffen, ja ſogar unerreicht blieb. Sein Styl war der herrſchende, ſo lange noch die Specialität der Violinſonate exiſtirte. Konnten nun auch die Deutſchen hierin, ebenſowenig wie die Franzoſen, eine durchaus ſelbſtſtändig hervorragende Bedeutung neben den Italienern erringen, ſo war doch mit Aufnahme und Nachbildung dieſer Gattung nächſt dem formellen Gewinn der unberechenbare Vortheil einer methodiſch ſchönen Geigenbehandlung verbunden, die wohl aus den Compoſitionen Corelli's und ſeiner Nachfolger, keineswegs aber aus Walther's oder Biber's Arbeiten entnommen werden konnte.

Selbſt der große Händel, welcher eine Reihe von noch vorhandenen Violinſonaten und Concerten ſetzte, vermochte in dieſem Genre, die allgemeinen künſtleriſchen Vorzüge ſeines Styls zugegeben, kaum noch etwas von wahrhaft eigenthümlicher und bedeutender Geltung zu ſchaffen, und nur ein Rieſengeiſt wie der Bach'ſche wußte ſich unter den Deutſchen noch mit ſeinen ſechs Violinſonaten (ohne Baß) eine ſelbſtſtändige Poſition zu erobern. Indeß unterſcheiden ſich dieſe Sonaten durchaus von den gleichartigen italieniſchen Erzeugniſſen, zumal aber von denen Tartini's. Dieſer geſtaltet ſeine Gebilde mit eingehendſter Berückſichtigung des Violincharakters, ja man darf in gewiſſem Sinne ſagen, ſeine Sonaten gingen aus dem Weſen der Violine hervor. Daher findet ſich in ſeinen Compoſitionen nichts, was einer echt violingemäßen Darſtellung im Wege ſteht. Dieſe wird aber von Bach, indem er, die Grenzen des Möglichen berüh-

rend, wahrhafte Probleme der Violintechnik giebt, nicht ſelten in Frage geſtellt. Seine Sonaten, die namentlich in den polyphon gehaltenen Sätzen den Sieg des Geiſtes über das beſchränkte Material verſinnlichen, ſind keineswegs ſpeciell für die violinſpieleriſche Wirkung gedacht und geſchaffen, ſondern verdanken vielmehr ihr Daſein jener ſpiritualiſtiſch idealen Richtung, die auf unvergleichliche Weiſe ſich mehr oder minder in ſeinen Werken manifeſtirt. Bach's Violinſonaten erweiſen ſich vorzugsweiſe als muſikaliſche Charakterſtücke, über deren hohen künſtleriſchen Werth freilich kein Zweifel beſtehen kann. [1])

Die vorhin erwähnte Einwirkung Italiens auf das muſikaliſche Deutſchland beruhte nicht allein in dem Studium der betreffenden, aus dem Süden eingeführten Compoſitionen, ſondern ebenſoſehr in wechſelſeitiger perſönlicher Berührung. Schon Männer wie Farina, Corelli, Torelli und Vivaldi hielten ſich zeitweilig in Deutſchland auf, und ſicher nicht ohne weſentliche, wenngleich jetzt nicht in jedem Falle mehr ſpeciell nachweisbare Beeinflußung der Kunſtkreiſe, in denen ſie ſich bewegten. Weiterhin ſehen wir dann Tartini, Nardini und andere italieniſche Violinmeiſter wirkſam in Deutſchland.

Aber auch deutſche Violinſpieler begannen frühzeitig nach Italien zu ziehen. Einer der erſten war Nicolaus Adam Strungk, geb. 1640 in Celle, welcher als Violiniſt in den Dienſten des Kurfürſten Ernſt Auguſt von Hannover ſtand.

Strungk war zunächſt Clavierſpieler. Schon in ſeinem zwölften Jahre bekleidete er den Organiſtenpoſten an einer Kirche in Braunſchweig. Später, nachdem er ſich vorwiegend dem Studium der Violine unter Leitung eines gewiſſen Schnittelbach, den Gerber einen der „größten Violiniſten des 17. Jahrhunderts“ nennt, gewidmet hatte, trat er als erſter Geiger in die Kapelle des Herzogs von Wolfenbüttel. Dann war er in ſeiner Vaterſtadt thätig, ging von hier als Muſikdirektor an das Hamburger Theater, für welches er auch einige Opern ſetzte, und reiſte weiterhin in Begleitung des Herzogs von Hannover

1) Bemerkenswerth iſt es, daß einige Stücke aus dieſen Sonaten ſich unter den Clavier- und Orgelcompoſitionen des Meiſters wiederfinden. So z. B. die Fuge aus der erſten und mehrere Theile aus der zweiten Violinſonate.

einige Jahre lang in Italien. Bei ſeinem Aufenthalte in Rom beſuchte er Corelli. Von dieſem befragt, welches Inſtrument er ſpiele, antwortete Strungk: das Clavier und ein wenig Geige. Aber, fügte er hinzu, mein größter Wunſch iſt, Euch zu hören. Corelli ſpielte, während Strungk ihm auf dem Clavier accompagnirte.

Nun ergriff dieſer die Violine, verſtimmte ſie gleichſam zum Spaß, und fing an, durch die chromatiſchen Töne hindurch mit ſolcher Richtigkeit zu präludiren, daß Corelli, ganz erſtaunt, in gebrochenem Deutſch zu ihm ſagte: Ich heiße Archangelo (Erzengel), aber man kann Euch wohl heißen Archidiavolo (Erzteufel).[1] —

Bei ſeiner Rückkehr nach Deutſchland erhielt Strungk die Berufung als zweiter Capellmeiſter in Dresden. 1692 rückte er hier in die erſte Capellmeiſterſtelle, welche er bis zum Jahre 1696 inne hatte. Dann zog er ſich nach Leipzig zurück und ſtarb dort den 20. September 1700.

Von Strungk's Violincompoſitionen wird ein 1691 herausgegebenes, doch ſchwerlich noch exiſtirendes Werk unter folgendem Titel genannt[2]: Exercices pour le Violon ou la Basse de Viol consistant en Sonates, Chaconnes etc., avec accomp. de deux Violons et basse continue.

Wenn Strungk als fertiger Künſtler das italieniſche Muſikleben auf ſich wirken ließ, ſo verdankte Daniel Theophil Treu (auch Fedele genannt), geb. 1695 in Stuttgart, demſelben geradezu ſeine Ausbildung. Er wurde vom Herzog von Württemberg nach Venedig geſchickt, um dort unter Vivaldi's Leitung das Violinſpiel zu ſtudiren. Vom Jahre 1727 ab ſtand er dann in Prag den Orcheſtern mehrerer vornehmer Kunſtmäcene vor, ging aber ſpäter (1740) in die Dienſte des ſchleſiſchen Grafen Schaffgotſch nach Hirſchberg.

Über die Lebensumſtände Treu's finden ſich weitläufige, doch für das künſtleriſche Wirken dieſes Mannes völlig unergiebige Mittheilungen in Gerber's altem Tonkünſtlerlexikon. Hier ſei nur noch erwähnt, daß er als Tonſetzer ſich hauptſächlich der Bühne widmete.

Ein anderer gleichzeitiger deutſcher Violinſpieler von Bedeu-

1) Allgem. muſ. Ztg. vom Jahre 1811, Nr. 25.

2) Bei Fétis.

tung, deſſen muſikaliſche Richtung durch italieniſche Einflüſſe beſtimmt wurde, war Johann Adam Birckenſtock, geb. 19. Februar 1687 zu Alsfeld im Darmſtädtiſchen. Sein Vater erhielt 1700 einen Ruf als Architekt nach Caſſel, wo Ruggiero Fedeli Hofcapellmeiſter war. Der regierende Landgraf, alsbald auf das Talent des jungen Birckenſtock aufmerkſam gemacht, ließ ihm die Vergünſtigung eines fünfjährigen Muſikunterrichtes unter Leitung des genannten italieniſchen Künſtlers zu Theil werden. Die Fürſorge des Landesherren für ſeinen Schützling ging aber noch weiter: er ſchickte ihn zu fortgeſetzter Ausbildung im Violinſpiel auf ein Jahr zu Volumier nach Berlin, hierauf für einen gleichen Zeitraum zu Fiorelli (nicht zu verwechſeln mit dem ſpäteren Geigenmeiſter Fiorillo) nach Bayreuth, und ſchließlich auch noch nach Paris, wo er bei einem Violiniſten Namens de Val ein und ein halbes Jahr ſtudirte. Bei ſeiner 1709 erfolgten Rückkehr aus der franzöſiſchen Hauptſtadt wurde er ſogleich in der Caſſeler Capelle angeſtellt, welcher er von 1721 ab als erſter Violiniſt angehörte. Im folgenden Jahre begab er ſich für einige Monate nach Amſterdam. Sein dortiger Aufenthalt, während deſſen er 12 Violinſonaten mit Baß als op. 1 erſcheinen ließ, hätte ihn beinahe nach Liſſabon geführt. Der König von Portugal ſuchte nämlich für ſeine Capelle einen tüchtigen Concertmeiſter, weshalb in Amſterdam ein Concurrenzſpiel veranſtaltet wurde. Birckenſtock betheiligte ſich an demſelben und errang den Preis vor allen andern Geigern. Doch konnte er ſich nicht dazu entſchließen, ſeinen hohen Gönner, dem er die künſtleriſche Ausbildung verdankte, zu verlaſſen. So kehrte er denn nach Caſſel zurück, und als Anerkennung dafür erfolgte 1725 ſeine Beförderung zum Hofconcertmeiſter. Doch blieb er nur 5 Jahre in dieſer Stellung. Denn als der Landgraf 1730 ſtarb, übernahm er die Leitung der herzogl. Kapelle zu Eiſenach. Hier wirkte er bis zu ſeinem Tode, welcher ſchon nach drei Jahren, am 26. Februar 1733 erfolgte.

Daß Birckenſtock trotz ſeiner nahen Beziehung zu franzöſiſchen Violinmeiſtern die durch Fedeli und Fiorelli empfangenen Eindrücke des italieniſchen Muſikgeiſtes nicht abgeſtreift, ſondern vielmehr ſeinem Weſen aſſimilirt hatte, beweiſen unwiderleglich ſeine Violin-

ſonaten, welche unverkennbar nach dem Vorbilde Corelli's geſchaffen ſind. Ein beſonderes Intereſſe gewähren ſie dadurch, daß ſie der formellen Anordnung nach zu den früheſten wirklichen Sonaten gehören, welche von Deutſchland ausgingen. Ihr muſikaliſcher Gehalt iſt nicht bedeutſam und nur von mittlerer Güte. Birckenſtock veröffentlichte noch ein zweites Sonatenwerk und außerdem 12 Concerte.

Wie entſchieden aber auch ohne perſönliche Berührung das Beiſpiel Italiens ſeit dem Beginn des 18. Jahrhunderts auf Deutſchland wirkte, zeigt der berühmte, am 14. März 1681 in Magdeburg geborene Hamburger Muſikdirektor Georg Philipp Telemann, unter deſſen zahlreichen Compoſitionen ſich „Corelliſche Nachahmungen mit zwei Violinen und Generalbaß" finden, obwohl gerade von ihm gemeldet wird, daß er ſich nach dem franzöſiſchen Styl gebildet habe, welcher im Gegenſatz zu dem damals ernſteren, gediegeneren Weſen der italieniſchen Muſik das rhythmiſch belebte, elegante Genre repräſentirte. Für ſeine Violinſonaten und Concerte war Telemann zur Hauptſache aber jedenfalls auf das Vorbild der gleichzeitigen italieniſchen Meiſter hingewieſen. Dieſe Compoſitionen erwecken irgend einen tieferen Antheil nicht. Ihr Hauptvorzug gründet ſich auf die formelle Gewandtheit, welche Telemann wohl zumeiſt einer durch maſſenhafte Production erworbenen Routine verdankte. Um einen Vorwand zum muſikaliſchen Schaffen mochte er nie verlegen geweſen ſein. Hat der fleißige und um ſeine Zeit ſicher auch ſehr verdiente Mann unter anderem doch ſogar „Melodiſche Frühſtunden beym Pyrmonter Waſſer", und zwar in Rückſicht auf „drei Cur-Wochen", ſo wie „Moraliſche Cantaten" und einen „Luſtigen Miſchmaſch für Violine oder Flöte, nebſt Generalbaß" componiren müſſen!

Telemann's Inſtrumentalmuſik iſt bei aller Reſpectabilität durchweg von einer ſeltenen Sterilität und Trockenheit. Man könnte ihren Autor vergleichsweiſe den deutſchen Vivaldi nennen, obſchon dieſer in quantitativer Hinſicht des Producirens weit hinter Telemann zurückſteht: er ſoll zuletzt ſelbſt nicht mehr gewußt haben, wieviel und was er geſchrieben. Freilich hat keine Note davon den Componiſten überlebt. Telemann bekleidete ſeit 1708 das Amt eines fürſtl. Eiſenachſchen Concertmeiſters. Er widmete ſich in dieſer Stellung mit

großem Eifer dem Violinſpiel, wie man aus einer höchſt originellen Mittheilung in Mattheſon's „Ehrenpforte" entnehmen kann, wo es S. 361 heißt: „Er (Telemann) ſey, ſo oft er mit Hebenſtreiten ein Doppelconcert auf der Violine zu ſpielen gehabt habe, genöthigt geweſen: um ihm einigermaßen an Stärke gleich zu kommen, ſich etliche Tage vorher, mit der Geige in der Hand, mit aufgeſtreiftem Hemde am linken Arm, und mit ſtärkenden Beſchmierungen der Nerven, einzuſperren und ſich auf dieſe Art zu dieſen Kämpfen vorzubereiten".

Hebenſtreit, der Erfinder eines hackebrettartigen Inſtruments, Pantaleon genannt, von deſſen Compoſition dieſe ſogenannten „Doppelconcerte" nach Gerber's Angabe waren, wirkte zu jener Zeit gleichfalls in Eiſenach als Capelldirektor und Hoftanzmeiſter, nachdem er ſchon zu Ende des 17. Jahrhunderts in Leipzig Tanzmeiſter geweſen. Infolge ſeiner Berufung nach Dresden als Kammermuſikus (1708) trat Telemann in die von ihm bisher bekleidete Eiſenacher Capellmeiſterſtelle, welche er indeß 1721 mit der Function eines Muſikdirektors in Hamburg vertauſchte. Hier wirkte er bis zu ſeinem, d. 25. Juni 1767 erfolgten Tode. —

Wir haben vorſtehend das Material zuſammengeſtellt, welches über die deutſchen Violiniſten von Mitte des 17. bis ins 18. Jahrhundert hinein vorhanden iſt. Weiterhin wird eine größere Verbreitung des kunſtgemäßen Violinſpiels auch in Deutſchland bemerkbar, doch auf andere Weiſe, wie in Italien. Zunächſt ſorgte dafür, in freilich mehr handwerklichem Sinne, das „Stadtmuſikantenthum", jene aus den zunftartigen muſikaliſchen „Brüderſchaften" [1] hervorgegangene Inſtitution, die dem modernen gewerbefreiheitlichen Prinzip zufolge in neuerer Zeit faſt ganz verſchwunden iſt. Jede deutſche Stadt von einiger Bedeutung beſaß eine ſogenannte Kunſtpfeiferei, deren Leiter, der Stadtmuſikus, das Privilegium hatte, junge Leute auszubilden, und mit ihnen in einem gewiſſen Diſtrikt nach Erfordernis und Belieben Muſik zu machen. In ſeinem Bezirk war er befugt, den gewerbsmäßigen Muſikbetrieb zu verbieten. Die Stadtpfeifereien ſtanden in Deutſchland, wie uns Joh. Adam Hiller in

1) Vergl. S. 194 f.

ſeinen „Lebensbeſchreibungen berühmter Tonkünſtler“ ſagt, zu Ende des 17. Jahrhunderts ſchon in voller Blüthe. Manche Muſiker, die ſpäter zu Bedeutung gelangten, machten in ihnen die erſte Lehre durch. So auch z. B. der berühmte Flötiſt Quanz. „Er war in der Lehre beim Stadtmuſikus Fleiſchhack zu Merſeburg, der ſelbſt als guter Geiger galt. Dort lernte er zuerſt die Violine. Bald nachher ergriff er noch die Hoboe und Trompete, gab ſich auch während ſeiner Lehrjahre, außer der Violine, am meiſten mit dieſen beiden Inſtrumenten ab. Da aber ein kunſtgerechter Stadtpfeifergeſelle in Deutſchland auf allen Inſtrumenten muß mitmachen können, ſo wurde er auch mit den andern, als Zinken, Poſaune, Waldhorn, Flöte à bec, deutſcher Baßgeige, Viola de Gambe, und der Himmel weiß mit wieviel mehreren, nicht verſchont. Quanz hatte immer die Violine als ſein Hauptinſtrument am fleißigſten geübt. Die Solos von Biber, Walther, Albicaſtro[1]), hernach von Corelli und Telemann, waren ſeine Schule. Quanz war lange als Violinſpieler thätig, namentlich als Gehilfe bei Stadtmuſikern; das gedankenloſe Tanzſpielen war ihm aber beſchwerlich“.

Im Gegenſatz zu den Stadtpfeifereien fand das Violinſpiel die höhere künſtleriſche Pflege vorzugsweiſe an den fürſtlichen Höfen, deren Häupter durch ihre Vorliebe für theatraliſche und muſikaliſche Genüſſe hervorragenden Talenten des In- und Auslandes Gelegenheit zu angemeſſener und für die Entwickelung der Kunſt einflußreicher Thätigkeit gaben. Nicht ſelten nahmen die regierenden Fürſten perſönlich in der einen oder andern Weiſe thätigen Antheil an der Kunſtübung, und in dieſen Fällen hatte das von ihnen ausgeübte Mäcenatenthum ſeine beſonders erfreuliche Seite. Aber auch ſelbſt da, wo Prachtliebe, Verſchwendung und Eitelkeit an die Stelle echten Kunſtſinnes traten, konnte der Gewinn für die Sache nicht ausbleiben, und

---

1) Albicaſtro, eigentlich Weißenburg (Heinrich), ein Dilettant, vortrefflicher Violiniſt und Componiſt für die Violine, geb. in der Schweiz, lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts und ſtarb während des letzten ſpaniſchen Succeſſionskrieges als Rittmeiſter bei der alliirten Armee. Er ließ einige Werke, namentlich Violinſonaten bei Roger in Amſterdam ſtechen, auf welchen ſtatt ſeines Namens, D. B. W. Cavaliere ſteht. (Gerber's neues Tonkünſtlerlexikon.)

es ist unwiderleglich, daß die deutschen Höfe des vorigen Jahrhunderts sich um die Kunst und deren Förderung ein unvergängliches Verdienst erwarben. Namentlich war dies auch in Betreff des Violinspiels der Fall, da sie den Mangel förmlicher Schulen, wie solche in Italien durch epochemachende Meister gegründet wurden, geradezu ersetzen mußten. Daß bei der Wahl zwischen deutschen und italienischen Violinspielern oft zu Gunsten der letzteren entschieden wurde, findet meist seine Erklärung in der Überlegenheit derselben nach Zahl und Leistungsfähigkeit, womit keineswegs in Abrede gestellt werden soll, daß nicht mitunter lediglich ein hergebrachtes Vorurtheil für das Fremdländische den Ausschlag gegeben habe.

Das deutsche Violinspiel stand während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ganz entschieden unter Italien's Botmäßigkeit, und wenn auch weiterhin sich vielfach das Streben nach Befreiung von diesem Verhältniß erkennen läßt, so gelangte Deutschland im Hinblick auf den fraglichen Kunstzweig doch erst mit Beginn des 19. Jahrhunderts zu voller nationaler Selbstständigkeit.

Wie dies Alles sich nach und nach gestaltete, zeigt ein Blick auf das Musikleben an den bedeutendsten deutschen Höfen. Zunächst nimmt Dresden unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. In keiner deutschen Stadt fand vielleicht die Tonkunst so frühzeitige und nachhaltige Pflege, als eben hier. Der kursächsische Hof übte infolge seiner ungewöhnlichen künstlerischen Bedürfnisse zu allen Zeiten eine bedeutende Anziehungskraft auf einheimische und auswärtige Musiker. Mehr und andauernder als anderswo wurde bei Besetzung der Stellen auf italienische Künstler Rücksicht genommen. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts befanden sich unter den 12 Instrumentisten der Hofcapelle 5 Italiener. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts beherrschten dieselben mehr oder minder das künstlerische Terrain Dresdens bis ins 19. Jahrhundert hinein, namentlich im Hinblick auf die Opernbühne [1]). Es ist bekannt, daß eine selbstständige deutsche Oper in Dresden erst mit der Berufung C. M. v. Weber's (1817) ins Leben trat. Bis dahin führte sie neben der italienischen Oper in Wahrheit

1) Das Nähere hierüber s. in Fürstenau's Geschichte der Musik und des Theaters am Dresdner Hofe.

nur eine Scheinexiſtenz. Die Bühne wirkte auf das Orcheſter zurück. Bei Beſetzung der Capellmeiſter- und Concertmeiſterpoſten war vorzugsweiſe die Vorliebe für den italieniſchen Geſchmack entſcheidend, und ſelbſt in Betreff der für dieſe Ämter auserſehenen deutſchen Künſtler machte ſich dieſe Tendenz zum großen Theil noch zu einer Zeit geltend, als das Italienerthum in Deutſchland bereits durch den Aufſchwung der heimiſchen Kunſt mehr und mehr aus ſeiner allmächtigen Stellung verdrängt wurde. Natürlich war der Concertmeiſter als Hauptrepräſentant der Violine für dieſes Inſtrument maßgebend. Im Zuſammenhange hiermit ſteht es ohne Zweifel, daß Dresden nur ſo lange Bedeutung für die Entwickelung des deutſchen Violinſpiels hatte, als das letztere des engen Anſchluſſes an das italieniſche Vorbild bedurfte. Sobald dieſer Standpunkt überwunden war, konnte Dresden in der fraglichen Beziehung mit andern deutſchen Städten nicht mehr gleichen Schritt halten, ſo bedeutende Geiger die ſächſiſche Reſidenz auch ſpäter noch beſaß.

Der Dresdner Hof hatte es ſich ſchon frühzeitig angelegen ſein laſſen, namhafte Vertreter des Violinſpiels für ſeine Dienſte zu gewinnen. Über Farina, Furchheim, Walther und Weſthof wurde bereits geſprochen. Wie Verdienſtliches dieſe Männer auch geleiſtet haben mögen, ſo erlangte Dresden doch nicht vor der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts in dieſem Fache ſeine maßgebende Stellung. Sie wurde durch den in der italieniſchen Schule erzogenen Concertmeiſter Johann Georg Piſendel[1]) gewonnen. Zu Carlsburg in Franken am 26. December 1687 geboren, erregte er bereits frühzeitig durch ungewöhnliche muſikaliſche Anlagen die Aufmerkſamkeit ſeiner Umgebung. Sein Vater, ſelbſt Muſiker, gab ihm den erſten Unterricht, wie es ſcheint im Geſange, denn es wird (bei Gerber) berichtet, daß der Knabe „ſchon in ſeinem neunten Jahre, als eben der Markgraf von Ansbach durch Carlsburg reiſte, in der Kirche vor ſelbigem mit einer italieniſchen, für den Sopran geſetzten Motette ſich konnte hören laſſen“. Der Markgraf fand Vergnügen an ſeinem Geſange, und nahm ihn ſogleich zum Sopraniſten in ſeine Capelle auf.

1) Vergl. S. 117.

Die Ansbachiſche Capelle zählte damals zu ihren Mitgliedern nicht nur deutſche, ſondern auch italieniſche Künſtler. Unter den letzteren ſtand neben dem berühmten Capellmeiſter Piſtocchi als Concertmeiſter Torelli. [1]) Piſendel wurde ſein Schüler auf der Violine, obwohl er ſich nebenbei die Pflege der Singkunſt angelegen ſein ließ, ein Umſtand, der ſicher auf ſeine ſpätere künſtleriſche Wirkſamkeit von wichtigſtem Einfluß war. Nach Verlauf einiger Jahre verlor indeß Piſendel die Stimme, und er gab ſich nun nicht allein eifriger noch als bisher dem Studium der Violine hin, ſondern war auch bis 1709 als Geiger im Orcheſter thätig. Trotz alledem hatte, wie Hiller in ſeinen „Lebensbeſchreibungen ꝛc. ꝛc." mittheilt, „ihn ſein Vater zum Studiren beſtimmt, und dieſer Abſicht gemäß beſuchte er das Ansbachiſche Gymnaſium, wo er nicht fleißiger hätte ſein können, wenn er auch gar keine Zeit auf die Muſik verwendet hätte. Dies (ſo fügt der ehrwürdige Leipziger Cantor hinzu) ſei jungen Tonkünſtlern zur Lehre und Aufmunterung geſagt, wenn ſie, wie es bei den meiſten der Fall iſt, Gelegenheit haben, ſich mit beiden, den Schul- und muſikaliſchen Wiſſenſchaften, bekannt zu machen. Es iſt einem Gelehrten keine Schande, Kenntniſſe von der Muſik zu haben; eben ſo wenig hat es je einem Tonkünſtler geſchadet, wenn er ſich auch in andern Wiſſenſchaften umgeſehen hatte".

Den Wünſchen ſeines Vaters gemäß bezog Piſendel 1709 die Univerſität Leipzig. Aber das Geſchick hatte ihn zum Künſtler beſtimmt, und ſo gewann die muſikaliſche Thätigkeit ſchnell das Übergewicht. Sehr bald trat er mit einem Concert ſeines Meiſters Torelli in einer muſikaliſchen Geſellſchaft auf. Seine dürftige Figur und Kleidung mochte kein günſtiges Vorurtheil für ihn erwecken, denn eines der gegenwärtigen Orcheſtermitglieder, der Violoncelliſt Götze, konnte ſich — wie Gerber mittheilt — nicht der halb ſpöttiſchen Äußerung enthalten: „Was will doch das Pürſchgen hier? der wird uns was Rechtes vorgeigen!" Kaum aber hatte Piſendel das erſte Solo angefangen, als Götze ſein Cello auf die Seite ſetzte, und ihn mit Verwunderung anſah. Noch mehr wirkte das Adagio auf ihn, er riß während desſelben die Perrücke vom Kopf, warf ſie auf die Erde und

1) Vergl. S. 72.

konnte kaum das Ende erwarten, um ihn mit Entzücken zu umarmen. Piſendel's Stellung als Muſiker war nun in Leipzig gemacht. Es wurde ihm weiterhin nicht nur die Muſikdirektion in dieſer Geſellſchaft, „Collegio musico“ genannt, ſowie in der Neukirche, ſondern auch in der Oper übertragen, und er verwaltete ſein Amt „mit dem größten Ruhme“. Inzwiſchen hörte ihn der damalige Dresdner Concertmeiſter Volumier ſpielen. Dieſem gefiel er ſo ſehr, daß ſeine Berufung in die kurfürſtliche Capelle mit der Auszeichnung erfolgte, ſeinen Platz neben dem Concertmeiſter nehmen zu dürfen. In dieſer Stellung verblieb Piſendel bis zum Tode Volumier's, da er dann (1728) erſt proviſoriſch, im Jahre 1731 aber definitiv in deſſen Amt eingeſetzt wurde. Er hatte ſich dazu um ſo fähiger gemacht, je raſtloſer er für ſeine weitere Ausbildung thätig geweſen war. Freilich wurde er dabei vom Glück begünſtigt. Während der Jahre 1714—1716 fand er Gelegenheit, in Frankreich und Italien zu reiſen und namentlich in letzterem Lande ſeine Ausbildung als Violinſpieler noch zu fördern. In Venedig wurde er für einige Zeit Vivaldi's, in Rom Montanari's Schüler.

Mit dem Antritt des Concertmeiſterdienſtes begann Piſendel's Bedeutung für das Violinſpiel des nördlichen Deutſchlands. Zunächſt wurde er von Wichtigkeit für das Enſembleſpiel im Orcheſter, auf deſſen Hebung er alle Sorgfalt verwendete. Sein in Paris gebildeter Vorgänger Volumier war dem franzöſiſchen Geſchmack ergeben und vertrat denſelben auch während ſeines Dresdner Wirkens. Piſendel ließ es nicht dabei bewenden, ſondern fügte die Reſultate ſeiner künſtleriſchen, namentlich in Italien weſentlich bereicherten Bildung hinzu. Von dem Eifer, mit welchem er ſeinem Amte vorſtand, findet ſich bei Gerber folgende Mittheilung: „Nach jeder verfertigten Oper beſprach ſich Haſſe mit dem Concertmeiſter über die Bezeichnung der Bogenſtriche und anderer zum guten Vortrag nöthiger Nebendinge. Und ſo, wie die Stimmen aus der Hand des Copiſten kamen, erhielt ſie Piſendel, der ſie mit aller Aufmerkſamkeit durchſah und jeden kleinen, die Ausführung betreffenden Umſtand ſorgfältig anzeigte. Daher entſtand aber auch die mit Recht ſo vielfältig bewunderte Accurateſſe des damaligen Dresdner Orcheſters, und es ſchien, als wenn die Arme der

Violiniſten durch einen verborgenen Mechanismus alle zu einer gleichförmigen Bewegung gezwungen würden".

Hiermit übereinſtimmend berichtet Reichardt in ſeinen „Briefen eines aufmerkſamen Reiſenden" (S. 10 ff.), „daß Piſendel ſich faſt unglaubliche Mühe gab, zu jeder Oper, zu jedem Kirchenſtücke, ſo unter ihm aufgeführt wurde, über alle Stimmen das Forte und Piano, ſeine verſchiedenen Grade, und ſelbſt jeden einzelnen Bogenſtrich vorzuſchreiben, ſo daß bey der ſehr gut gewählten Capelle, die zu der Zeit der Dresdner Hof hatte, nothwendig die allervollkommenſte Ordnung und Genauigkeit herrſchen mußte".

Über die Art und Weiſe, wie Piſendel ſein Orcheſter leitete, bemerkt Reichardt außerdem: „Um bey dem Anfange des Stücks den Übrigen die Bewegungen recht deutlich und vernehmlich zu machen, hatte Piſendel die Angewohnheit, bey den erſten Takten in währendem Spielen die Bewegung mit dem Halſe und Kopfe der Violine anzugeben. Waren es 4 Viertel, die den Takt ausmachten, ſo bewegte er die Violine einmal unterwärts, dann hinauf, dann zur Seite, und wieder hinauf; waren es 3 Viertel, ſo bewegte er ſie einmal hinunter, dann zur Seite, dann hinauf. Wollte er das Orcheſter mitten im Stücke anhalten, ſo ſtrich er nur die erſten Noten jedes Taktes an, um dieſen deſto mehr Kraft und Nachdruck geben zu können, und darinnen hielte er zurück u. ſ. w."

Entfaltete Piſendel einerſeits als Concertmeiſter eine Thätigkeit, die in jener muſikaliſch lebhaft aufſtrebenden Zeit nicht ohne bedeutende Rückwirkung auf das Treiben benachbarter Kunſtkreiſe bleiben konnte, ſo wurde er andererſeits ſpeciell für das Violinſpiel wichtig als Lehrmeiſter. Es wird ihm nachgerühmt, daß er ſtets in uneigennütziger Weiſe mit Rath und That junge Männer unterſtützt habe. Unter dieſen letzteren befand ſich ein Talent von hervorragender Bedeutung: Johann Gottlieb Graun. Er war zwar nicht ausſchließlich Schüler Piſendel's, doch verdankte er ihm einen Theil ſeiner Leiſtungsfähigkeit als Violinſpieler. Auch Männer wie Quanz und Carl Heinrich Graun hatten ſich ſeines künſtleriſch anregenden und fördernden Verkehrs zu erfreuen. Der erſtere bekennt in ſeiner Autobiographie ausdrücklich, daß er nicht nur im Vortrag des Adagio, ſondern auch

was die Aufführung der Muſik überhaupt betrifft, das meiſte von Piſendel profitirt habe, und fügt hinzu, daß dieſer ein eben ſo großer Violiniſt als würdiger Concertmeiſter, und ebenſo braver Tonkünſtler als rechtſchaffener Mann geweſen ſei, eine Angabe, die an anderen Orten ohne Vorbehalt wiederholt wird. Piſendel war auch als Componiſt namentlich für ſein Inſtrument thätig. In der königl. Privatmuſikſammlung zu Dresden werden ſeine Arbeiten, darunter 8 Concerte, 2 Sonaten und 2 Soli für Violine aufbewahrt. Dieſelben ſind heute indeß völlig bedeutungslos.

Mit dem am 25. November 1755 erfolgten Tode dieſes Meiſters ging Dresdens Bedeutung für das norddeutſche Violinſpiel auf Berlin über, wohin Piſendel's Einfluß durch Johann Gottlieb Graun getragen wurde.

Berlin gewann in muſikaliſcher Beziehung erſt Anſehen ſeit dem Regierungsantritt Friedrich's des Großen. Wenigſtens fand die Muſik vorher keine Beachtung ſeitens des Hofes, ein Umſtand, welcher in jener Zeit für Pflege und Gedeihen der Kunſt bedeutſam war. Friedrich Wilhelm I. war der letzteren abhold und widerſetzte ſich ſogar mit der ihm eigenen Härte dem Muſiktreiben ſeines Sohnes, der ſchon als Kronprinz einer lebhaften Neigung für dasſelbe ergeben war. Burney berichtet hierüber: „Der König hatte dem Kronprinzen ſehr ernſthaft verboten, ſo wenig Muſik zu hören, als ſelbſt ſie zu lernen, und daher konnte dieſer Prinz ſeine Neigung zu dieſem Vergnügen nur verſtohlener Weiſe befriedigen. Herr Quanz hat mir nachher erzählt, daß es die königliche Frau Mutter geweſen, die dem Kronprinzen zu dieſem Zeitvertreibe behilflich war, und die Muſiker für ihn annahm. Aber ſo ſehr war bei dieſer Sache das Geheimniß nöthig, daß die Söhne Apollo's in großer Gefahr geſchwebt hätten, wofern es dem Könige bekannt geworden wäre, daß man ſeine Befehle ſo überſchritt. Der Prinz wendete oft die Jagd vor, wenn er Muſik haben wollte, und hielt ſeine Concerte in einem Walde oder unterirdiſchen Gewölbe".

Schon dieſe Mittheilung, ſollte ſie auch nicht durchaus wörtlich zu nehmen ſein, zeigt deutlich, daß Friedrich der Große bereits als Jüngling leidenſchaftlich der Muſik ergeben war. In der That war

ſie für ihn nicht Gegenſtand fürſtlichen Luxus', ſondern Bedürfnis ſeiner künſtleriſch geſtimmten Natur. Er trieb die Kunſt, welche ſogar während des ſiebenjährigen Krieges nicht von ihm vernachläſſigt wurde, bis in ſein hohes Lebensalter mit eben ſo viel Geſchick als warmer Hingebung. Selbſt ein Meiſter auf der Flöte, namentlich im Vortrag des Adagio [1]), welches er ſehr ausdrucksvoll zu behandeln verſtand, ging er dem Muſiktreiben ſeiner Reſidenz, ja man darf ſagen, des ganzen Landes, durch regelmäßige, in ſeinem Schloſſe abgehaltene Muſikaufführungen mit gutem Beiſpiel voran. Benda zählte im Jahre 1773, da ihn Burney in Potsdam ſprach, an die 50,000 Concerte, welche er dem Könige accompagnirt, wie Hiller berichtet, der die Bemerkung hinzufügt: „Schwerlich wird ein Flöteniſt von Profeſſion deren ſo viele geſpielt haben".

Welch einen inneren Antheil Friedrich II. der Kunſt ſchenkte, beweiſt unter anderem die Thatſache, daß er bei der ihm 1771 ins Winterquartier zu Leipzig gebrachten Nachricht von dem Tode ſeines Capellmeiſters Carl Graun unter Thränen in die Worte ausbrach: „Einen ſolchen Sänger werden wir nicht wieder hören".

Dieſer erleuchtete Monarch bildete recht eigentlich den Mittelpunkt des Berliner Muſiklebens, nicht nur inſofern er die Kunſt ſelbſt mit regſtem Eifer trieb, ſondern vornehmlich, weil ſein Geſchmack maßgebend war. Friedrich d. Gr. huldigte im Hinblick auf die Bühne ausſchließlich der italieniſchen Opera seria, und da er das im Jahre ſeiner Thronbeſteigung erbaute Opernhaus häufig beſuchte, in welchem er meiſt ſeinen Platz im Parterre unmittelbar hinter dem Capellmeiſter nahm, um gleichzeitig die Partitur verfolgen zu können, ſo iſt es um ſo begreiflicher, daß man die vom ihm beliebte Richtung vorzugsweiſe berückſichtigte. Gegen die neuere italieniſche Opernſchule verhielt er ſich während ſeines ganzen Lebens ablehnend; neben einigen älteren italieniſchen Meiſtern hatten für ihn unter den Deutſchen nur Haſſe und Graun Bedeutung.

Für die Pflege der Inſtrumentalmuſik war der König nicht minder tonangebend. In patriarchaliſcher Weiſe verſammelte er einen

1) Allgem. muſ. Ztg. v. Jahre 1819, Nr. 48.

Kreis vorzüglicher Künſtler um ſich, mit denen er fleißig muſicirte. Die hervorragendſten darunter waren im Laufe der Zeit: ſein Lehrer Quanz, die Gebrüder Graun, Franz Benda, Philipp Emanuel und Friedemann Bach, Faſch (Gründer der Berliner Singakademie), Agricola und Reichardt.

Durch Quanz und die beiden Graun insbeſondere wurde der Einfluß Dresdens, durch Emanuel und Friedemann Bach, ſo wie durch Agricola, außer dem noch Kirnberger als Schüler Joh. Seb. Bach's zu erwähnen iſt, dagegen derjenige Leipzigs vermittelt. Wenn der muſikaliſche Ernſt der ſächſiſchen Cantorenſtadt dem Berliner Tonleben neben der „opera seria“ jenen ſcholaſtiſch ſtrengen und conſervativen Charakter verlieh, deſſen deutliche Spuren heute noch erkennbar ſind, ſo gab Dresden demſelben einen mächtigen Impuls für die Ausbildung der Orcheſtertechnik und überdies für das Violinſpiel. In letzterer Beziehung war für die preußiſche Hauptſtadt Joh. Gottl. Graun und nächſtdem Franz Benda von Wichtigkeit.

Johann Gottlieb Graun, Bruder des noch heute durch ſeinen „Tod Jeſu“ bekannten Berliner Capellmeiſters Carl Heinrich Graun, geboren in Wahrenbruck bei Dresden, empfing ſeine erſte muſikaliſche Bildung in ebengenannter Stadt, wohin ihn der Vater 1713 zum Beſuch der Kreuzſchule geſchickt hatte. Piſendel wurde ſein Lehrer auf der Violine. Um ſich in ſeiner Kunſt noch vollkommener zu machen, begab er ſich weiterhin nach Padua zu Tartini, und hier empfing er die höhere Beſtätigung der durch Piſendel genoſſenen Lehre. Nach ſeiner Rückkehr ins Vaterland war er vorübergehend am Merſeburger und dann am fürſtl. Waldeck'ſchen Hofe thätig. Endlich fand er einen dauernden Wirkungskreis bei der Kammermuſik Friedrich des Großen, der damals noch als Kronprinz in Rheinsberg reſidirte. Er blieb gleich Quanz und Franz Benda in den Dienſten des kunſtliebenden Fürſten, der ihn nach ſeiner Thronbeſteigung zum königl. Concertmeiſter ernannte, bis zum Jahre 1771, in welchem er am 27. October verſchied. Als Componiſt für ſein Inſtrument blieb er, wie ſo viele andere Deutſche jener Zeit, auf die Nachbildung der italieniſchen Meiſterwerke beſchränkt. Er verfaßte Concerte, Sonaten und Terzetten (für 2 Violinen und Baß) in nicht

geringer Anzahl, ohne doch damit mehr als eine nur quantitative Bereicherung der Violinliteratur gegeben zu haben. Sein Styl ist anständig, erhebt sich aber in keiner Hinsicht über das Maß des Gewöhnlichen. Das Hauptverdienst dieses Künstlers gründet sich auf seine praktische Thätigkeit als Violinist und Concertmeister, vermöge deren er namentlich für die Hebung der Berliner Orchestermusik nach dem Muster der Dresdner Kapelle unermüdlich thätig war, denn die letztere behielt nach dem Zeugnis Reichardt's (Br. eines aufmerks. Reisenden) bei den größten Kennern immer den Vorzug. Was Graun begonnen, setzte sein Amtsnachfolger Benda fort, der allen Nachrichten zufolge ohne Frage ein noch bedeutenderer Geiger gewesen sein muß.

Als einer der besten Schüler Graun's wird Iwan Böhm, geb. 1723 zu Moskau, bezeichnet. Dieser genoß anfänglich in seiner Vaterstadt den Violinunterricht des Italieners Piantanida, und wurde dann zur Fortsetzung seiner Studien unter Anleitung Graun's nach Berlin geschickt. Nach Gerber starb er 1760. Von seiner Composition existirten verschiedene Solos und Trios für Violine.

Franz Benda, der Sohn eines böhmischen Leinwebers, wurde am 25. November 1709 zu Altbenatky im Kreise Jungbunzlau geboren, und starb als königl. Concertmeister in Potsdam am 7. März 1786. Wenn wir ihn trotz seiner slavischen Abkunft den deutschen Geigern beigesellen, so geschieht es, weil er von früher Kindheit an hauptsächlich germanischen Bildungsstoff in sich aufnahm, des Umstandes nicht zu gedenken, daß er während des größten Theiles seines Lebens für die Hebung deutscher Kunst thätig war. Benda darf gewissermaßen als Autodidakt angesehen werden, da er nie regelmäßigen Unterricht genoß, sondern vielmehr im Verkehr mit ausgezeichneten Künstlern sich heranbildete. Von großer Wichtigkeit für die normale Entwickelung seiner musikalischen Anlage war ohne Frage auch bei ihm die frühzeitige Beschäftigung mit der Gesangskunst, in welcher ihn der Cantor Alexius in Neubenatky (Benatek) seit seinem siebenten Lebensjahre unterwies. Durch eine schöne Stimme unterstützt, gelang es ihm schon zwei Jahre später, als Sopranist beim Gesangschor der Nicolaikirche zu Prag einzutreten. Hier entwickelten sich

ſeine Fähigkeiten ſo merklich, daß er bald eine begehrte Perſönlichkeit wurde. Durch Vermittelung eines Prager Studenten erhielt er das Anerbieten, in den Dresdner Capell-Knabenchor einzutreten, deſſen Leiter junge Geſangstalente zu ſchätzen wußten. Hierauf mochte ſich aber die Geiſtlichkeit der Kirche, an welcher der Kunſtjünger bisher thätig geweſen war, ebenſogut verſtehen, denn ſie wollten ihn nicht von dannen laſſen. So blieb ihm denn, da er der Lockung nicht zu widerſtehen vermochte, Prag mit Dresden zu vertauſchen, nichts anderes übrig, als ſich ohne Vorwiſſen ſeiner Gebieter auf den Weg nach der ſächſiſchen Reſidenz zu machen. Dies geſchah, und Benda erlangte, was ihm verheißen worden war. Es iſt ſicher, daß er dem damaligen, reich entwickelten Muſikleben Dresdens bedeutende Anregung zu verdanken hatte. Außer dem Geſange übte er eifrig das Inſtrumentenſpiel, und Hiller berichtet, daß er es ſich nicht allein bei Vivaldi's Violinconcerten ſehr ſauer werden ließ, ſondern auch in den Muſikaufführungen der Capellknaben als Bratſchiſt thätig war. Gewiß hätte ihn ein mehrjähriger Aufenthalt in Dresden ſchneller zum Ziele geführt, als ſein weiteres wechſelreiches Leben es vermochte; allein er hielt nicht Stand und ſchon nach 18 Monaten gelüſtete es ihn, wieder das Weite zu ſuchen. Er wollte nach Prag zurück, konnte aber, da er ſehr brauchbar war, nicht die gewünſchte Entlaſſung erhalten, ſo daß er ſich zu einer zweiten Flucht veranlaßt ſah. In einem Elbkahn verſteckt, entwich er heimlich, gelangte indeß nur bis Pirna. Hier wurde der kleine Deſerteur aufgefangen und ohne Gnade zurücktransportirt. Allein ſeines Bleibens ſollte dennoch nicht länger in Dresden ſein. Benda hatte plötzlich ſeine Stimme verloren und nun wurde ſeiner Abreiſe kein Hinderniß weiter entgegengeſetzt. Wahrſcheinlich ſtand ſein Organ damals unter dem Einfluß der Mutation, denn kaum in Prag angekommen, fand ſich die Stimme, aus einem Sopran in einen Contraalt verwandelt, wieder. Er fungirte während des Jahres 1723 als Sänger in einem Jeſuitenſeminar, beſchäftigte ſich daneben auch mit Compoſitionsverſuchen. Dieſes Leben konnte Benda indeß auf die Dauer nicht fortführen. Völlig mittellos, wie er war, mußte er darauf denken, ſich irgend eine Exiſtenz zu verſchaffen. So trat er denn, an ſeine Dresdener

Violinübungen wieder anknüpfend, in eine herumziehende Musikbande. Bei derselben war ein blinder Jude Namens Löbel, welcher seine wilden Tanzstücke mit eigenthümlichem Schwung spielte und sich dabei als tüchtiger, gewandter Violinist hervorthat. Benda eiferte ihm nach und erweiterte dadurch seine Fertigkeit auf dem Instrumente, dessen Meister er später werden sollte. Doch bald schämte er sich des ergriffenen Gewerbes, welches ihn zur niedrigsten Handwerkerarbeit verurtheilte, und schnell war er entschlossen, nach Prag zu gehen, in der Hoffnung, dort ein besseres Unterkommen zu finden. Das Glück begünstigte ihn. Er fand nicht allein einen Gönner, den Grafen von Kleinau, sondern auch, wenngleich nur für wenige Wochen, einen Lehrer in der Person des Violinisten Konyczek. Der genannte Graf wollte Benda in seine Dienste nehmen, zuvor ihn aber noch weiter musikalisch ausbilden lassen. Dieser Umstand hatte zur Folge, daß er einem gerade besuchsweise in Prag anwesenden Grafen Ostein aus Wien für einige Zeit übergeben wurde. So gelangte Benda nach der österreichischen Hauptstadt, in welcher er während eines zweijährigen Aufenthaltes erwünschte Gelegenheit fand, durch Hören guter Künstler sein Violinstudium auf eigene Hand zu fördern. Namentlich wurde ihm der Verkehr mit dem berühmten Violoncellisten Franciscello von Nutzen. Im Laufe der Zeit schloß Benda hier auch musikalische Freundschaftsbündnisse, die ihm die Möglichkeit gewährten, das Ensemblespiel zu üben. Seine vertrauten Genossen wurden insbesondere die Musiker Czarth, Höckh und Weidner, mit denen er schließlich eine Kunstreise nach Polen unternahm. In Warschau fanden sie Engagement bei dem Starost Szaniowski, welcher Benda zu seinem Capellmeister wählte. Obwohl der Dienst bei diesem Kunstfreunde nicht leicht war, da Benda — wie Gerber erzählt — an einem Nachmittage bei 18 Concerte zu spielen hatte, so wurde er in Ermangelung eines besseren Unterkommens doch beibehalten, bis sich nach drittehalb Jahren ein Platz in der Warschauer Capelle des Kurfürsten von Sachsen fand. Als aber August der Starke 1733 starb, verlor Benda seine Stelle. Um einen Ersatz dafür zu suchen, wandte er sich nach Dresden. Er machte hier Quanzens Bekanntschaft, und dieser gewann ihn sofort für die Privatmusik des Kronprinzen von Preußen.

Da die Mitglieder dieſer Hauscapelle bei der Thronbeſteigung Friedrich's II. dem Berliner Opernorcheſter einverleibt wurden, ſo fand auch Benda in dem letzteren eine angemeſſene Stellung.

Wenn es wirklich wahr wäre, daß der Künſtler einer geſicherten Lage bedarf, um ſeinem Berufe mit Erfolg zu leben, ſo könnte Benda eine Beſtätigung dafür bieten. Mancher Andere würde freilich an ſeiner Stelle, nachdem er in den Hafen der Ruhe eingelaufen, ein bequemes Leben geführt haben. Benda aber blieb raſtlos thätig und ſuchte ſich fortwährend zu vervollkommnen. In Rheinsberg wurde Graun ſein Vorbild. „Noch hatte er", ſo berichtet Hiller, „keinen Violiniſten gehört, der ihm, zumal im Adagio, ſo viel Genüge geleiſtet, wie dieſer. Er bat ihn alſo, drei bis vier Solis hauptſächlich im Punkte des Adagios mit ihm durchzunehmen, und wurde ſeine Bitte gewährt. Benda betrachtete demnach Graun als ſeinen zweiten Lehrmeiſter auf der Violine".

So übertrug denn Graun den Einfluß der Dresdner und Paduaner Schule auf Benda, und dieſer vererbte ihn wiederum ſeinen zahlreichen Schülern.

Benda's Violinſpiel wird von ſeinen Biographen auf's Höchſte gerühmt. Hiller ſagt über ihn: „Sein Ton auf der Violine war einer der ſchönſten, vollſten, reinſten und angenehmſten. Er beſaß alle erforderliche Stärke in der Geſchwindigkeit, Höhe und allen nur möglichen Schwierigkeiten des Inſtruments und wußte zur rechten Zeit Gebrauch davon zu machen. Aber das edle Singbare war das, wozu ihn ſeine Neigung mit dem beſten Erfolg zog".

Schubart berichtet in ſeinem poetiſirenden Ton Folgendes über Benda: „In ſeinen beſten Jahren ſpielte er die Violine als ein Zauberer. Er bildete ſich, wie alle (?) großen Genies, ſelber. Der Ton, den er aus ſeiner Geige zog, war der Nachhall einer Silberglocke. Seine Harpeggi ſind neu, ſtark, voll Kraft; die Applicaturen tief ſtudiert, und ſein Vortrag ganz der Natur der Geige angemeſſen. Er ſpielte zwar nicht ſo geflügelt, wie es jetzt unſere raſchen Zeitgenoſſen verlangen; aber deſto ſaftiger, tiefer, einſchneidender. Im Adagio hat er beinahe das Maximum erreicht: er ſchöpfte aus dem Herzen, und man hat mehr als einmal Leute weinen ſehen, wenn Benda ein

Adagio ſpielte. Als Lolli in Berlin war, ſpielte Benda ein Adagio, obgleich ſeine Hände ſchon ſehr ſteif waren, ſo unausſprechlich ſangbar, daß Lolli mit Entzücken zerfloß und ausrief: O könnt' ich ſo ein Adagio ſpielen! aber ich muß zu viel Harlekin ſeyn, um meinen Zeitgenoſſen zu gefallen".

Daß er ganz Außerordentliches im Adagioſpiel leiſtete, geht auch aus folgender Äußerung des Violinſpielers Salomon hervor [1]: „Wenn Benda, ſo alt er iſt, ein Adagio ſpielt, ſo glaubt man, die ewige Weisheit rede vom Himmel herab".

Im höheren Alter wurde der Meiſter durch Gichtanfälle im Violinſpiel ſehr behindert. Als ihn Burney 1772 beſuchte, hatte dieſer Zuſtand bereits fünf Jahre gewährt; obwohl Benda nie mehr, ſelbſt nicht mehr vor dem König Solo ſpielte, ließ er ſich doch bewegen, dem Fremden ausnahmsweiſe ein Adagio vorzutragen. Dieſer urtheilt alſo [2]: „Er zeigte noch vortreffliche Überbleibſel von einer mächtigen Hand, ob ich gleich geneigt bin zu glauben, daß er allemal mehr Empfindungen, als Schwierigkeiten geſpielt hat. Sein Spiel iſt wahrhaft cantabile; in ſeinen Compoſitionen trifft man ſelten eine Paſſage die nicht auch geſungen werden könnte, und er iſt ein ſo gefühlvoller Spieler, ſo mächtig rührend im Adagio, daß mich verſchiedene große Muſiker verſichert haben, wie er ihnen durch ſein Adagio oft Thränen entlockt habe". Dies Urtheil ergänzt der Berichterſtatter folgendermaßen: „Seine Spielart war weder die des Tartini, Somis, Veracini, noch ſonſt eines bekannten Hauptes einer muſikaliſchen Schule: es war ſeine eigene, die er nach dem Muſter gebildet hatte, das ihm große Sänger gaben". Letztere Behauptung iſt nicht ganz richtig, da Benda, wie wir geſehen, ſich nach Gelegenheit und Umſtänden große Inſtrumentalkünſtler, wie Franciscello und Graun zur Richtſchnur nahm. Auch mag ihm Piſendel, mit dem er in befreundetem Verkehr ſtand, in mancher Beziehung förderlich geweſen ſein. Daneben war der Kunſtgeſang ihm allerdings, wie jedem andern ein-

1) Allgem. muſ. Ztg. v. Jahre 1799, Nr. 37. Salomon wird hier irrthümlich als Schüler Benda's bezeichnet.

2) S. Ledebur's Berliner Tonkünſtlerlexicon.

ſichtsvollen Muſiker, ein wichtiges Bildungsmittel für den Vortrag. War er doch auf dasſelbe ſchon ſeit ſeinen Jugendjahren hingewieſen. Und ſelbſt während der erſten Zeit ſeiner Thätigkeit am Rheinsberger Hofe mußte er, wie Hiller erzählt, „faſt täglich bei der Kammermuſik ein paar Arien ſingen. Weil er aber meiſtentheils, wenn er geſungen hatte, Kopfſchmerzen fühlte, ſo machte er ſich vom öffentlichen Singen los“. Wie gut er ſich indeß auf dieſe Kunſt verſtand, geht daraus hervor, daß er ſeine beiden Töchter zu vortrefflichen Sängerinnen bildete. Nicht minder geben davon ſeine Violincompoſitionen, deren Geſammtzahl Gerber auf etwa hundert ſchätzt, ganz unzweifelhaft Zeugniß. Die langſamen, nicht ohne Empfindung und Anmuth geſtalteten Sätze in denſelben ſind vorwiegend von geſanglich melodiöſem Fluß. Freilich hat dieſe Eigenſchaft ſie nicht vor dem Geſchick der Vergeſſenheit bewahren können. Benda's Arbeiten ſind hauptſächlich im Anſchluß an Tartini's Styl entſtanden, und wenn ſie auch zum Theil einer bemerkenswerthen Eigenthümlichkeit nicht entbehren, ſo iſt dieſe doch keineswegs bedeutend genug, um für den conventionellen Ductus zu entſchädigen, der in ihnen vorherrſcht. Die Allegroſätze bewegen ſich in den, zu jener Zeit üblichen Figuren und Formeln, die für uns, wenn ihnen nicht ein antheilerweckendes geiſtiges Triebwerk innewohnt, ungenießbar geworden ſind. Bevorzugt werden bei Benda, wie überhaupt mehr oder minder bei allen Violincomponiſten des vorigen Jahrhunderts, die Arpeggio's, welche damals in wechſelreicher Anwendung oft für eine geſchmackvoll freie und mannichfaltige Figuration Erſatz bieten mußten. Hier zeigt es ſich recht auffallend, wie ſehr die Tonkunſt in gewiſſer Beziehung der Mode unterworfen iſt. Indeſſen würde ſich Manches von dieſen Arpeggien mit Vortheil auch für die neueſte Violinpädagogik verwerthen laſſen, da ihr Studium die Bogenführung, welche nie genug Berückſichtigung finden kann, weſentlich fördert.

Der Name Benda findet, ganz abgeſehen von dem Hauptrepräſentanten deſſelben, in dem Berliner Muſikleben des vorigen Jahrhunderts mehrfache Vertretung. Es waren nicht weniger als ſechs Mitglieder dieſer Familie in der dortigen königl. Kapelle thätig, nämlich: Georg Benda, hauptſächlich Componiſt (doch war er eine Zeit-

lang Kammermuſikus), Johann Benda (Kammermuſikus), und Joſeph Benda (von 1786—1804 Concertmeiſter), — ſämmtlich Brüder Franz Benda's; ſodann die beiden Söhne desſelben Friedrich Wilhelm Heinrich (Kammermuſikus), und Carl Hermann Heinrich (ſeit 1802 Concertmeiſter); endlich iſt noch der Kammermuſikus Ernſt Friedrich Johann, ein Sohn Joſeph Benda's zu erwähnen. Mit Ausnahme Georg's und Ernſt's waren ſie ſämmtlich Schüler des alten Franz Benda. Am meiſten von ihnen zeichnete ſich wohl ſein Sohn Carl aus, über den Reichardt (Briefe eines aufmerkſamen Reiſenden Bd. I, S. 162 ff.) mit beſonderer Rückſicht auf den Bendaiſchen Vortragsſtyl überhaupt Folgendes mittheilt: „Endlich habe ich das längſtgewünſchte Glück gehabt, den Herrn Concertmeiſter Benda, den wir beyde ſo ſehr verehren, perſönlich kennen zu lernen. Die verwünſchte Gicht, und noch andere üble Zufälle raubten mir aber das Glück, auch die Gewalt ſeines Bogens zu erfahren. Hierinn wurde er mir aber durch ſeinen jüngeren Sohn bekannt, der das wichtige Zeugniß ſeines Vaters, und die allgemeine Stimme aller anderer hat, daß er aufs rühmlichſte in die Fußtapfen ſeines Vaters getreten: Welch ein Ruhm! — Er ſpielte mir verſchiedene Sonaten, von der Compoſition des Herrn Concertmeiſters, und auch von ſeinen eigenen angenehmen Arbeiten, vor; und erhielt im Adagio meine ganze Bewunderung. Es iſt wahr, die ächte Bendaiſche Spielart hat ganz etwas eigenes. Ihr Hauptcharakter iſt: Adel, Annehmlichkeit und äußerſt rührend. Jenes eigene beſtehet nun aber in der Führung des Bogens, welcher nicht nur recht lang und langſam auf und nieder gehet, wie es die mehrſten thun, die da glauben, im Bendaiſchen Geſchmack ihr Adagio zu ſpielen. Der beſondere Nachdruck, mit dem zuweilen eine Note herausgehoben wird; das ſtets vor Augen habende Verhältnis der Stärke und Schwäche nach der Höhe und Tiefe der Noten, in Vergleichung des Schattens und Lichts in der Mahlerey; die mäßigen und mit edler Wahl gewählten Verzierungen, die nie die Kehle des Sängers überſteigen; ich meyne, daß man in einem Adagio keine Verzierungen mehr, und auch keine andre anbringen darf, als es dem guten Sänger in der Arie erlaubt iſt; und endlich einige äußerſt bedeutende Nachläſſigkeiten in dem Zeitmaße der Noten (tempo rubato), die dem Geſange das Ge-

zwungene benehmen, und den Gedanken mehr dem Spieler eigen machen, daß es gleichsam scheint der eigene Ausdruck von der Empfindung des Solospielers selbst zu seyn; alles dieses bestimmt gewissermaßen den Charakter des Bendaischen Adagio's. Wenn man nun da eins dagegen hört, wo in jedem Takt tausend Noten zu stehen kommen, wo kein Achtel Achtel bleibt, sondern so viel mal als möglich doppelt wird, wo also kein einziger edler Zug des Bogens gehört wird, und wo das Ohr des Zuhörers wohl hinlänglich ausgefüllt wird, das Herz aber völlig leer bleibt, dahingegen bei jenem der Zuhörer in die zärtlichste Empfindung versetzt, und oft zu Thränen gerührt wird — welch ein himmelweiter Unterschied! — Und wenn mich gleich jener in dem vorhergegangenen Allegro durch die größten Schwierigkeiten in Verwunderung gesetzt hat, und ich höre nun ein Adagio, und in diesem ganz und gar den wahren Endzweck verfehlen, muß ich da nicht jenem Meister, jenem Herzensbezwinger ganz allein meine Liebe schenken? Bey dem anderen bleibt es also bey der Bewunderung. Dieses gilt nun allgemein von allen den neumodischen Violinisten, die sich allein um Schwierigkeiten bemühen, und sich die Erregung der Bewunderung zum einzigen Endzweck ihrer Kunst machen. Die Herren bemerken nicht, daß sie sich selbst erniedrigen und verunedeln, indem sie sich bemühen, geschickte Seiltänzer zu werden, da sie Meister des edlen, erhabenen Tanzes werden können. Hat sich aber einmal ein Virtuose jenes Fach gewählt, so thut man ihm hernach unrecht (?), wenn man an ihm den Mangel eines guten Adagio's tadelt: denn dieses ist jenem so entgegengesetzt, daß man die Unmöglichkeit von der Vereinigung beyder physikalisch aus dem Baue des Arms und der Hand beweisen könnte[1] . . . . . Wenn sie gleich nicht des seelenvollen Bogens eines Benda fähig sind, so sollten sie doch wenigstens nur nicht eine Menge solcher comischer Läufe drinnen machen, sondern den Gesang des Stückes nur simpel und deutlich vor-

1) Reichardt ist uns diesen Beweis, der auch schwerlich geführt werden könnte, leider schuldig geblieben. Seine Voraussetzung beruht auf einem Trugschlusse. Geigern, die im Adagiospiel nichts leisten, fehlt der Sinn, die Anlage dafür. Hand und Arm sind es also nicht sowohl, die hier in Frage kommen, sondern vornehmlich die Gemüthsbegabung und geistige Richtung.

tragen. Aber ich verſtehe die Herren; ſie fürchten ſich, ihre Blöße zu zeigen, und um die todten Töne, die einen jeden Zuhörer gähnen machen würden, um dieſe zu verbergen, verblenden ſie den Unwiſſenden wenigſtens mit einer Menge Noten, die dieſer für ſchwer hält. Ich habe durch dieſe Vergleichung die ſtarken Allegro-Spieler gar nicht zu verachten geſucht: denn ich müßte mich ſelbſt dadurch verachten, indem ich mich ſeit einigen Jahren auch auf Schwierigkeiten geübt habe, ohne aber jemals den wahren Endzweck der Muſik, ich meyne die Rührung, nur einen Augenblick aus den Augen zu laſſen. Sobald ich von einem Bogenſtriche, wenn er mir auch noch ſo ſehr gefiele, einſehe, daß er mir den kräftigen Zug im Adagio verderben möchte, ſo ließ ich ihn nach. Hierzu gehöret nun beſonders das Hüpfen des Bogens, wo ich auf einen Bogenſtrich viele Noten kurz abſtoße, und in welchem Herr la Motte (Lamotte) bis zur äußerſten Bewunderung Meiſter iſt, womit er noch die Geſchicklichkeit verbindet, Doppelgriffe, auf eben die Art geſtoßen, ſehr rein heraus zu bringen. Dieſer Strich hingegen, ſo angenehm er auch dem Ohre klinget, verdirbt den Arm zum Adagio völlig, und iſt dem nachdrucksvollen Bogen, der zum guten Adagio-Spieler erfordert wird, vollkommen entgegengeſetzt [1]); daher man denn auch ſehr was ungereimtes begehen würde, wenn man von Herrn la Motte ein rührendes Adagio forderte, und dabey doch immer das Ohr mit jenen hüpfenden Noten zu kitzeln wünſchte. Indeſſen habe ich mich mitten in der Bewunderung, die ich dieſem geſchickten Manne ſchuldig war, nicht enthalten können, zu bedauern, daß das unveränderliche und erhabene Vergnügen, ſo ein Benda durch ſein Adagio gewährt, dieſem — kurzdauernden, witzigen Vergnügen aufgeopfert werden mußte. Ich bewundere auch mit Erſtaunen die unbeſchreibliche Geſchwindigkeit und unfehlbare Sicherheit eines Lolli's, die Fertigkeit, Leichtigkeit, Reinigkeit und Annehm-

1) Dieſe Behauptung iſt durch die Praxis völlig widerlegt. Denn es hat genug vorzügliche Geiger gegeben, die gleich bedeutend in der getragenen Cantilene wie im Staccatoſpiel waren. Wenn Lamotte im Adagiovortrag nichts leiſtete, ſo lag dies jedenfalls nicht am Staccato, ſondern an ſeinem einſeitigen Talent oder Studium. Reichardt offenbart auch ſogleich bei dem, was er über Cramer bemerkt, den Widerſpruch ſeiner Worte.

lichkeit eines Ditters, Peſch, Fränzel's u. a. m.; allein einen Cramer, der beydes ſo viel als möglich vereinigt, dieſen bewundere ich nicht allein, ſondern mein Herz fällt ihm auch bey, ich liebe ihn zugleich, indem ich ihn bewundere. Noch mehr aber zieht mich Benda zu ſich hin, der gar nicht daran denkt, Bewunderung bey mir zu erregen, ſondern blos nach meinem Herzen zielt, und dieſes ſo vollkommen trifft, daß ich mit der Empfindung, die er erregen wollte, ganz angefüllt bin".

„Herr Carl Benda verdient alſo außer dem Beyfall für ſeine große Geſchicklichkeit noch unſern ganzen Dank, daß er uns ſowohl in ſeinem Spielen als auch im Setzen die edle Manier ſeines verehrungswürdigen Vaters aufbehält. Es bleibt dabey nichts mehr zu wünſchen übrig, als daß ſich Herr Benda bemühe, in ſeinen Arbeiten ſowohl, als auch in ſeiner Spielart, etwas eigenes hinein zu bringen; und dieſes zwar nicht, um nicht bloß Nachahmer zu ſeyn — denn es iſt Ehre genug, ſich ein glücklicher Nachahmer eines ſo großen Meiſters zu wiſſen — ſondern vielmehr um den ſo ſehr eingeriſſenen Geſchmack der Neuzeit einigermaßen zu befriedigen. Er würde hierdurch das Vergnügen erhalten, die ſchöne Spielart ſeines großen Vaters wieder allgemeiner zu machen, die nun, zur Schande des deutſchen Publikums, bey einer großen Anzahl durch Witzlinge verdrängt worden iſt. Zu jenen Veränderungen aber wollen wir ihm nur allein die geſchwinden Sätze hergeben, das Adagio muß unverändert bleiben, denn das iſt tief in der Natur unſerer Empfindungen und Leidenſchaften gegründet, und ſo lange die unverändert bleiben, muß das wahre Adagio, das uns rühren und in Bewegung ſetzen ſoll — das Bendaiſche ſeyn".

Außer den Mitgliedern ſeiner Familie hatte Benda an namhaften Künſtlern, welche die Traditionen ſeiner Lehre auch über Berlin hinaus und bis ins 19. Jahrhundert hineintrugen noch zu Zöglingen: Chriſtian Heinrich Körbitz, Mitglied der Capelle des Markgrafen in Bayreuth; Johann Auguſt Bodinus, erſter Violiniſt in Schwarzburg-Rudolſtädtiſchen Dienſten; Ludwig Pitſcher und Johann Wilhelm Mathees, Mitglieder der Capelle des Prinzen Heinrich von

Preußen; Adam Feichtner [1]), Concertmeiſter des damals regierenden Herzogs von Curland; Leop. Aug. Abel, geb. 1720 in Cöthen; C. W. Ramnitz in Dienſten des Prinzen Wilhelm von Braunſchweig; L. F. Raab und deſſen Sohn Ernſt Heinrich; Carl Haack und Friedrich Wilhelm Ruſt, Fürſtl. Anhalt-Deſſauiſcher Muſikdirektor. Letzterer geb. 17.., geſt. 28. Februar 1796, war, wenigſtens als Violincomponiſt, der bedeutendſte Sprößling dieſer Schule. Die von ihm im Druck vorhandenen Violinſonaten zeichnen ſich durch Gediegenheit, ſo wie eben ſo tüchtigen als wirkſamen Inſtrumentalſatz aus, und gehören unſtreitig zu dem Beſten, was von deutſchen Violiniſten im Bereich der Violinſonate hervorgebracht worden iſt.

Leopold Friedrich Raab, geb. 1721 zu Glogau, ſtudirte einige Jahre hindurch im Breslauer Jeſuitenkloſter und wirkte zugleich dort als Kirchenſänger. Nachdem er dann bei dem Geiger Rau die Anfangsgründe des Violinſpiels gelernt hatte, begab er ſich nach Berlin und vervollkommnete ſich in dieſer Kunſt unter Benda's Leitung. Später wurde er Concertmeiſter in der Capelle des Prinzen Ferdinand. Er lebte in Berlin noch 1784. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. Von ſeinen nach dem Muſter der Benda'ſchen Compoſitionen gefertigten Arbeiten wurde nichts gedruckt.

Sein Sohn, mit Vornamen Ernſt Heinrich Otto, geb. 1750 zu Berlin, welcher gleichfalls aus der Benda'ſchen Schule hervorging, galt als ein Geiger von Verdienſt, weil er es nach Gerber's Mittheilung verſtand, die edle Benda'ſche Manier mit den Anforderungen des neueren Geſchmackes „auf eine vernünftige Art" zu verbinden. Er war nach vollendetem Studium gleichfalls Mitglied der Capelle des Prinzen Ferdinand in Berlin, begab ſich aber 1784 auf Kunſtreiſen, welche damit endeten, daß er als Kammermuſikus in die Dienſte des Petersburger Hofes trat. Seine Violincompoſitionen ſcheinen nicht veröffentlicht worden zu ſein.

Carl Haack erweiſt ſich inſofern von Wichtigkeit, als durch ihn und ſeine Zöglinge die Benda'ſche Schule für Berlin bis auf die

---

1) Über Feichtner (Beichtner) finden ſich Nachrichten in Reichardt's Autobiographie (Berl. Muſ. Ztg. v. J. 1805, S. 313 ff.).

Neuzeit vererbt wurde. In Potsdam d. 18. Februar 1751 geboren, trat er, nachdem er unter Benda ſtudirt, in die Privatcapelle des Prinzen von Preußen, nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm II. 1782 ernannte ihn dieſer zu ſeinem Concertmeiſter. Nachdem der Prinz den Thron beſtiegen hatte, wurde Haack in die königl. Capelle als Kammermuſikus eingereiht und 1796 zum Concertmeiſter befördert. Mit Penſion 1811 verabſchiedet, ſtarb er am 28. September 1819 zu Potsdam. Seine Schüler waren Möſer, Seidler und Maurer.

Endlich werden noch zwei bemerkenswerthe Perſönlichkeiten, als zur Schule Benda's gehörig, bezeichnet: Kieſewetter und Fodor.

Johann Friedrich Kieſewetter, geb. in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Coburg, war Dilettant, wurde aber nichts deſto weniger zu den beſten Violiniſten ſeiner Zeit gezählt. Seinen eigentlichen Wirkungskreis fand er gegen 1754 als Beamter bei der Finanzkammer in Ansbach, wo er 1780 ſtarb. Sein Sohn und Schüler Chriſtoph Gottfried, geb. zu Ansbach am 24. September 1777, widmete ſich der Virtuoſenlaufbahn. Schon in jungen Jahren unternahm er Kunſtreiſen, und führte infolge deſſen ein unſtätes, wechſelreiches Leben. Längere Zeit hielt er ſich in Amſterdam auf, dann war er in Oldenburg und Hamburg als Capell- und Concertmeiſter thätig. 1821 wandte er ſich nach London, ohne jedoch vom Glück begünſtigt zu werden. Er gerieth dort allmählig in mißliche Umſtände und ſtarb, von materiellen Sorgen bedrängt, am 27. September 1827. Von ſeinen Violincompoſitionen hat er nichts veröffentlicht. Spohr, der ſeine Bekanntſchaft Ende 1815 machte, bemerkt über ihn: „In Hannover machten wir die intereſſante Bekanntſchaft des Geigers und die höchſt unintereſſante des Menſchen Kieſewetter. Als Geiger zeichnet er ſich durch ein kräftiges, ſehr reines und ſelbſt gefühlvolles Spiel aus, ohne jedoch, wie es mir ſcheint, wahres Gefühl für die Schönheiten der Kunſt zu beſitzen, als Menſch iſt er der aufgeblaſenſte Windbeutel, der mir bis jetzt vorgekommen iſt".

Joſeph Fodor, geb. 1752 zu Venloo, war der Sohn eines ungariſchen Officiers, und empfing den erſten Violinunterricht von dem Organiſten ſeines Geburtsortes. Als vierzehnjähriger Knabe

wurde er Franz Benda's Schüler. 1787 war er in Paris; dort ließ er ſich mit Auszeichnung hören. 1794 wandte er ſich nach Rußland. In Petersburg ſtarb er d. 3. October 1828. Er veröffentlichte mehrere Violinſtücke. Die ehedem berühmte Sängerin Joſephine Mainville-Fodor, geb. 1793 in Paris, iſt ſeine Tochter.

Neben Graun und Benda that ſich in Berlin der Violinſpieler Johann Peter Salomon durch den hingebenden Eifer hervor, mit welchem er ſich angelegen ſein ließ, die deutſche Kunſt, insbeſondere aber Haydn's Inſtrumentalmuſik zur Geltung zu bringen, ein Verdienſt, welches um ſo höher zu veranſchlagen iſt, als er mit ſeiner Richtung ſehr iſolirt daſtand.[1] Auch wird ihm nachgerühmt, daß er einer der Wenigen geweſen, die damals Bach's Violinſonaten öffentlich ſpielen konnten und mochten. Salomon war als Concertmeiſter am Hofe des Prinzen Heinrich von Preußen angeſtellt. Als dieſer ſeine Capelle auflöſte, ging Salomon 1781 über Paris nach London. Hier erfolgte ſein erſtes Auftreten als Violinſpieler im Covent-Garden-Theater. Anfangs vermochte er nicht durchzudringen, ja er mußte ſich dazu entſchließen, als Bratſchenſpieler in den Concerten mitzuwirken[2]. Erſt nach und nach gelang es ihm, ſich zu einer angeſehenen Stellung emporzuarbeiten. Nachdem er während der Jahre 1784—85 die Concerte im Pantheon geleitet und 1786 mit gutem Erfolg eigene Muſikaufführungen in Hannover square Rooms veranſtaltet hatte, fand er 1789 bei der Academy of ancient Music Anſtellung als Muſikdirektor. Von 1791—95 ſtand er aber auf dem Höhepunkt ſeines Wirkens. Thatſächlich war er um dieſe Zeit eine der einflußreichſten Perſönlichkeiten in dem muſikaliſchen London. Dies verdankte er nächſt ſeiner Tüchtigkeit und künſtleriſchen Intelligenz dem glücklichen Umſtande, daß Haydn nicht allein 12 Symphonien — es ſind die ſogenannten Salomoniſchen — für ſeine Concerte componirte, ſondern auch ſelbſt in London erſchien, um ſie perſönlich beim Publikum einzuführen. Beides war für Salomon's Unternehmen von ungeheurem Erfolg. Später (1796) veranſtaltete der Künſtler wieder

1) Vergl. Rochlitz: Für Freunde der Tonkunſt, III, 187.

2) Pohl's Haydn in London. Wien 1867.

eigene Concerte, und im Jahre 1813 machte er ſich um das Londoner Muſikleben noch inſofern verdient, als er die Philharmonic Society mit begründete, jenes Concertinſtitut, in welchem unter andern Künſtlern der Neuzeit auch Felix Mendelsſohn-Bartholdy auftrat, und das heute noch beſteht.

Salomon wurde 1745 zu Bonn geboren und zwar in demſelben Hauſe, welches ehedem als Beethoven's Geburtsſtätte galt. [1] Zum Lehrer hatte er ſeinen Vater, und ſchon als dreizehnjähriger Knabe war er ſo vorgeſchritten, daß er in der Capelle des Kurfürſten Clemenz Auguſt angeſtellt werden konnte. Im Jahr 1765 verließ er indeß ſeine Vaterſtadt und begab ſich auf eine Reiſe, die ihn nach Berlin und, wie bereits mitgetheilt wurde, an den Hof des Prinzen Heinrich führte. Er ſtarb in London infolge eines Sturzes vom Pferde am 28. November 1815.

An Violincompoſitionen übergab Salomon der Öffentlichkeit nur 6 Solis, die zu Paris gedruckt, jedoch im Strome der Zeit ſpurlos untergegangen ſind. Das geſammte Streben dieſes Künſtlers erſcheint mehr auf das allgemein Muſikaliſche als auf die Specialität des Violinſpiels und der Violincompoſition gerichtet. Deshalb war er auch weniger Solo- als Quartettſpieler. Wie Treffliches er aber in letzterer Beziehung geleiſtet haben muß, geht daraus hervor, daß Haydn eigens einen Cyclus von Quartetten für ihn componirte.

Ein erwähnenswerther Schüler Salomon's war Friedrich Müller, geb. zu Reinsberg am 29. December 1752. Bis zum Jahre 1778 gehörte er der Capelle des kunſtliebenden Prinzen Heinrich von Preußen an. Dann begab er ſich in Geſellſchaft der Mara auf eine Reiſe nach den ſkandinaviſchen Ländern, die ihn in Folge eines Liebesverhältniſſes zu ſeiner nachmaligen Frau, der Sängerin Carolina Friederike Walther, nach Stockholm führte. Die ge-

---

1) Dieſes Haus, in welchem, wie ſich neuerdings herausgeſtellt hat, Beethoven's Eltern erſt nach der Geburt ihres geniebegabten Sohnes wohnten, iſt in der Rheingaſſe belegen. Das wirkliche, durch eine Gedenktafel kenntlich gemachte Geburtshaus Beethoven's befindet ſich in der Bonngaſſe.

nannte Sängerin war nämlich mit dem Copenhagener Concertmeiſter Walther verheirathet, von dem ſie ſich Müller's wegen ſcheiden ließ. Als nun in Copenhagen ihrer beabſichtigten zweiten Ehe Hinderniſſe in den Weg gelegt wurden, begab ſie ſich heimlich mit Müller nach Stockholm, wo die Trauung vollzogen, und das Ehepaar zugleich vom Hofe engagirt wurde. 1782 ging Müller mit ſeiner Frau nach England, kehrte aber im nächſten Jahr ſchon nach Erringung großer Erfolge in die alte Stellung zurück, in der er auch, wie es ſcheint, bis zu ſeinem Ende verblieb. Müller ſoll ſich ſowohl im Adagio- wie im Allegroſpiel ausgezeichnet haben, insbeſondere aber auch der Bach'ſchen Violinſonaten mächtig geweſen ſein. Von ſeinen Compoſitionen wurden 6 Violinſolos in Paris, und nach dieſen noch andere ſechs 1785 in Berlin gedruckt.

Von größerer Bedeutung als Dresden und Berlin war für die Entwickelung deutſchen Violinſpieles Mannheim, da aus dem dortigen Muſikleben nach und nach die eigentlich nationale Schule hervorging. Die Tonkunſt hatte zu allen Zeiten am pfälziſchen Hofe einen günſtigen Boden gefunden, ſtand aber beſonders ſeit dem Regierungsantritt Carl Theodor's (1742) in Blüthe. Schubart berichtet darüber Folgendes: „Gleich bei Anfang dieſes Jahrhunderts war allein zur Unterhaltung der fürſtlichen Muſik ein Vermächtnis von 80,000 Fl. jährlich geſtiftet. Dies Vermächtnis iſt ſo feſt gegründet, daß es kein Churfürſt mehr umſtoßen kann. Daher darf es niemand wundern, wenn die Muſik in der Pfalz in kurzem zu einer ſo bewundernswerthen Höhe aufſtieg. Doch hat ſie erſt dem vorigen Churfürſten den Glanz zu verdanken, der ſogar den Neid des ſtolzen Auslandes erregt und ſeinen Hof zu einer Schule des wahrhaft guten Geſchmacks in der Tonkunſt gemacht hat. Dieſer Churfürſt ſpielte die Flöte, und war ein enthuſiaſtiſcher Verehrer der Tonkunſt. Er zog nicht nur die erſten Virtuoſen der Welt an ſeinen Hof, errichtete muſikaliſche Schulen, ließ Landeskinder von Genie reiſen; ſondern verſchrieb auch noch mit vielen Koſten die trefflichſten Stücke aus ganz Europa, und ließ ſie durch ſeine Tonmeiſter aufführen..... Das Theater des Chur-

fürſten und ſein Concertſaal waren gleichſam ein Odeum, wo man die Meiſterwerke aller Künſtler charakteriſirte. Die abwechſelnde Laune des Fürſten trug ſehr viel zu dieſem Geſchmacke bei. Jomelli, Haſſe, Graun, Traetta, Georg Benda, Sales, Agricola, der Londoner Bach, Gluck, Schweizer wechſelten da Jahr aus Jahr ein mit den Compoſitionen ſeiner eigenen Meiſter ab, ſo daß es keinen Ort der Welt gab, wo man ſeinen muſikaliſchen Geſchmack in einer Schnelle ſo ſicher bilden konnte, als Mannheim. Wenn der Churfürſt in Schwetzingen war und ihm ſein vortreffliches Orcheſter dahin folgte, ſo glaubte man in eine Zauberinſel verſetzt zu ſeyn, wo alles klang und ſang. Aus dem Badehauſe ſeines Hesperiden-Gartens ertönte Abends die wollüſtigſte Muſik; ja aus allen Winkeln und Hütten des kleinen Dorfes hörte man die magiſchen Töne ſeiner Virtuoſen, die ſich in allen Arten von Inſtrumenten übten".

Die erſte bedeutungsvolle Geſtalt, welche uns aus dem Geigerchor dieſes Orcheſters entgegentritt, iſt Johann Carl Stamitz, geb. 1719 zu Deutſchbrod in Böhmen, geſt. 1761 (nach anderen 1776), in Mannheim. Er wird als Begründer der Mannheimer Violinſchule betrachtet. Der Sohn eines Schullehrers und Stadtcantors, war er bereits in jungen Jahren mit Muſik beſchäftigt, und ſowohl im Violinſpiel wie auch in der Compoſition der Schüler ſeines Vaters. Über ſeine weitere Kunſtbildung iſt nichts bekannt. Wir wiſſen nur, daß er gegen 1745 als Concertmeiſter in die Mannheimer Capelle trat. Auch über ſeine Amtsthätigkeit iſt kaum eine Spur von Licht verbreitet. Selbſt bei Schubart, der ſonſt ziemlich eingehend über die vorzüglichſten Mitglieder der Mannheimer Hofmuſik urtheilt, findet ſich nur folgendes, ſehr allgemein gehaltenes Raiſonnement: „Stamiz der Vater, ein berühmter ungemein gründlicher Violiniſt. Seine Concerte, Trios, Solis, ſonderlich ſeine Symphonien ſind noch immer in großem Anſehn, ob ſie gleich eine alternde Miene haben. Den Mangel neumodiſcher Schnörkel erſetzt er durch andere ſolidere Vorzüge. Er hat die Natur der Geige tief ſtudirt; daher ſcheinen einem die Sätze gleichſam in die Finger zu fallen. Seine Bäſſe ſind ſo meiſterhaft geſetzt, daß ſie den heutigen ſeichten Componiſten zu einem beſchämenden Muſter dienen könnten." Mit der letzteren Be-

merkung wird man es nicht allzugenau nehmen dürfen. Als sie niedergeschrieben wurde, gab es schon andere Meister in Deutschland, von Italien nicht zu reden, deren Werke zum Studium nicht nur in Betreff der Bässe, sondern auch sonsthin empfehlenswerther waren, als gerade die Erzeugnisse Stamitzens.[1]) Die Gestaltung derselben hat allerdings etwas Normales, dabei sind sie aber so altväterisch philisterhaft, trocken und allen Inhaltes baar, daß es nicht Jedermanns Sache wäre, sie als Muster, wenn auch nur in Betreff der Bässe aufzustellen. Offenbar nahm sich Stamitz als Tonsetzer die Werke italienischer Meister, insbesondere diejenigen Tartini's zur Richtschnur. Ein echt deutscher Zug ist indessen seinen Arbeiten nicht abzusprechen, und dies möchte die bemerkenswertheste Seite daran sein, die auch jedenfalls Veranlassung gegeben hat, ihn als den „Stammvater des deutschen Violinspiels" zu bezeichnen. Allein man darf hierbei keineswegs an eine schon selbstständig ausgebildete nationale Richtung denken, und muß sich vielmehr vergegenwärtigen, daß auch das Mannheimer Violinspiel zu jener Zeit noch ganz entschieden in dem Mutterboden der italienischen Kunst wurzelte. Und wenn auch die Mannheimer Schule für die Emancipirung vom wälschen Einfluß am geeignetsten sich erwies, weil in ihr hauptsächlich deutsche Geiger wirkten und gebildet wurden, so erfolgte eine völlige Befreiung von dem fremden Elemente doch erst mit Ende des 18. Jahrhunderts.[2])

Unter Stamitzens zahlreichen Schülern sind zu nennen: seine beiden Söhne Carl und Anton, sowie Christian Cannabich.

Carl Stamitz, geb. 7. Mai 1746, gest. 1801, nimmt unser Interesse nicht weiter in Anspruch, da er, obwohl ursprünglich Violinist, seinen Ruf als Bratschist und Viola d'amour-Spieler begründete. Von seinem Bruder Anton, geb. 1753 in Mannheim, weiß

---

1) Fétis giebt ein vollständiges Verzeichnis seiner Compositionen.

2) In Hiller's „Wöchentlichen Nachrichten", Jahrg. 2. S. 167, findet sich ein Mitgliederverzeichnis der pfälzischen Capelle vom Jahre 1767, in welchem Chr. Cannabich und Jos. Toeschi als Concertmeister, Ignaz Fränzl und Danner als erste, und Wilh. Cramer, sowie Carl und Anton Stamitz als zweite Geiger aufgeführt sind.

man nur, daß er ſich als Violinſpieler und Componiſt auszeichnete, und in Paris der Lehrer Rudolph Kreutzer's wurde.

In Betreff Chriſtian Cannabich's giebt uns Schubart genauere Mittheilungen. Er ſagt von ihm: „Sein Strich iſt ganz original. Er hat eine ganz neue Bogenlenkung erfunden. Es fällt außerordentlich ſchwer, das originelle ſeiner Striche zu beſtimmen: es iſt bei weitem nicht Tartiniſche Steifigkeit (?), noch weniger das Laxe von Ferrari. So zwanglos als ſich nur denken läßt, führt er den Bogen, und bringt Tiefen und Höhen, Stärke und Schwäche, auch die feinſten Nebenſchattirungen mit Vollgewalt heraus. Seine originelle Art, mit dem Bogen zu malen, hat eine neue Violinſecte hervorgebracht."

Cannabich war indeſſen, ſoweit wir zu urtheilen vermögen, nicht ſowohl ein außerordentlicher Soloſpieler, als ein vorzüglicher Concertmeiſter und Lehrer, eine Erſcheinung, die überhaupt charakteriſtiſch für deutſche Violiniſten iſt. Während die italieniſchen Geiger und, wie wir ſpäter ſehen werden, auch die franzöſiſchen mit unverkennbarer Vorliebe dem Soloſpiel ihre Kräfte widmeten, waren die deutſchen, ohne das letztere gerade zu vernachläſſigen, durch die geſammte Entwickelung der nationalen Muſik und deren tiefen combinatoriſchen Geiſt, namentlich ſeit Mitte des vorigen Jahrhunderts, vorwiegend auf die Verfolgung allgemeinerer tonkünſtleriſcher Tendenzen hingewieſen. Es wurden ihnen von den ſchaffenden Tonmeiſtern Aufgaben geſtellt, deren Bewältigung mehr vorausſetzt, als die einſeitige Thätigkeit des Soloſpielers, nämlich eine ernſtere, von ſelbſtiſchen Zwecken befreite Richtung, ſowie eine gründliche und umfaſſende muſikaliſche Durchbildung. Dieſes Erfordernis ſetzte einerſeits der Verbreitung des reinen Virtuoſenthums in Deutſchland einen feſten Damm entgegen, der nur in vereinzelten Fällen durchbrochen wurde, und erzeugte andererſeits die allgemeinere Herausbildung eines gediegenen Muſikerthums, wie denn Deutſchland thatſächlich vorzugsweiſe das Vaterland der guten Muſiker iſt. Nothwendig mußten in dieſer Beziehung die deutſchen Concertmeiſter, welche noch bis tief in dieſes Jahrhundert hinein die eigentlichen Lehrmeiſter im Orcheſter- und

Enſembleſpiel waren [1]), mit gutem Beiſpiel vorangehen. Wir ſahen ſchon, daß Piſendel, Graun und Benda neben ihrer Thätigkeit als Violiniſten hauptſächlich für Ausbildung des Orcheſterſpieles wirkten. Auch von Cannabich wird dies beſonders gerühmt. Schubart berichtet, daß er von der Natur ſelbſt zum Concertmeiſter gebildet ſei und daß in der Anführung eines Orcheſters und in der Bildung von Künſtlern ſein vorzüglichſtes Verdienſt beſtehe. Dann ſagt er weiter von ihm: „Das mit Recht ſo hochberühmte pfälziſche Orcheſter hat dieſem Manne das Meiſte von ſeiner Vollkommenheit zu danken. Nirgends wird Licht und Schatten beſſer markirt, die halben, mittel und ganzen Tinten fühlbarer ausgedrückt, der Töne Gang und Verhalt dem Hörer ſo einſchneidend gemacht, und die Kataraktе des Harmonieſtromes in ſeiner höchſten Höhe anwirkender vorgetragen, als hier. Die meiſten jungen Mitglieder dieſes trefflichen Muſikchors ſind Cannabich's Zöglinge. Man kann die Pflicht des Ripieniſten nicht vollkommener verſtehen, als Cannabich. Er beſitzt die Gabe, mit dem bloßen Nicken des Kopfes und Zucken des Ellenbogens das größte Orcheſter in Ordnung zu erhalten. Er iſt eigentlich der Schöpfer des gleichen Vortrags, welcher im pfälziſchen Orcheſter herrſcht. Er hat alle jene Zaubereien erfunden, die jetzt Europa bewundert. Kein Orcheſter der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte iſt ein Donner, ſein Crescendo ein Catarakt, ſein Diminuendo ein in die Ferne hinplätſchernder Kryſtallfluß, ſein Piano ein Frühlingshauch. Die blaſenden Inſtrumente ſind alle ſo angebracht, wie ſie angebracht ſeyn ſollen: ſie heben und tragen, oder füllen und beſeelen den Sturm der Geigen. Lord Fordice pflegte, als er Deutſchland bereiſte, zu ſagen: Preußiſche Taktik und Mannheimer Muſik ſetzen die Deutſchen über alle Völker hinweg. Und als Klopſtock das daſige Orcheſter hörte, rief der große,

---

1) Heute zu Tage iſt leider der Gebrauch ſehr eingeriſſen, die Orcheſterdirigenten vom Clavier herbeizuholen. Muſiker aber, die ihr ganzes Leben nur an dieſem Inſtrumente zugebracht haben, können unmöglich klare Vorſtellungen vom Orcheſterorganismus und deſſen Handhabung beſitzen. Oft haben dieſe Herren nicht einmal ausreichendes Gehör und Taktgefühl. Ausnahmen hiervon können eben nur die Regel beſtätigen.

ſelten bewunderte Mann ekſtatiſch aus: „Hier ſchwimmt man in den Wollüſten der Muſik“.

Die Behauptung Schubart's, daß Cannabich der Erfinder aller jener von Europa bewunderten Zaubereien in Betreff der Orcheſtertechnik ſei, erſcheint ſehr zweifelhaft, wenn man andere in ſeinen Schriften befindliche Mittheilungen dagegen hält. So ſagt er an einer andern Stelle: „Der große Jomelli war der Erſte, der die muſikaliſche Farbengebung beſtimmte. Das Staccato der Bäſſe, wodurch ſie faſt den Nachdruck des Orgelpedals erhielten; die genauere Beſtimmung des muſikaliſchen Colorits; und ſonderlich das allwirkende Crescendo und Decrescendo ſind ſein! Als er dieſe Figur in einer Oper zu Neapel zum erſten Male anbrachte, richteten ſich alle Menſchen im Parterre und den Logen auf, und aus weiten Augen blickte das Erſtaunen. Man fühlte die Zauberkraft dieſes neuen Orpheus, und von der Zeit an hielt man ihn für den erſten Tonſetzer der Welt“.

Wenn man ſich bei dieſem Citat erinnert, daß Cannabich vom Kurfürſten von Mannheim auf 3 Jahre nach Neapel geſchickt wurde, um dort unter Jomelli's Leitung ſich künſtleriſch zu vervollkommnen, ſo liegt die Annahme ſehr nahe, daß er „jene Zaubereien“ des Orcheſterſpieles zur Hauptſache dort kennen gelernt hatte, wodurch indeß ſeine Bedeutung für die Ausbildung der deutſchen Orcheſtermuſik keineswegs geſchmälert werden kann. Intereſſant und wichtig iſt es immerhin, zu erkennen, daß auch in dieſer Beziehung ein Anſtoß von Italien ausging.

Cannabich war auch Componiſt und Schubart charakteriſirt ihn in dieſer Beziehung folgendermaßen: „Cannabich verbindet mit der ſchönſten Kunſteinſicht das beſte deutſche Herz. Man muß ihn ſprechen und ſeine Compoſitionen ſelbſt vortragen hören, um darüber richtig urtheilen zu können. Ein einziger falſcher Strich, ſchiefe Bogenlenkung kann ſeinen Stükken, die ganz originell ſind, einen falſchen Karakter geben, und daher auch falſche Urtheile darüber veranlaſſen. Ich habe ſie in der höchſten Vollkommenheit vortragen hören und mir ſchienen ſie doch immer mehr Studium der Geige und der äußeren Verzierungen der Tonkunſt, als tiefes Schöpfen aus dem kriſtallenen Meere der Harmonie ſelbſt zu verrathen. Seine Symphonien vom

ganzen pfälziſchen Orcheſter vorgetragen, ſchienen mir damals das Non plus ultra der Sinfonie zu ſein. Es iſt nicht bloß Stimmengetöß, wie der Pöbel im Aufruhr durcheinanderkreiſcht, es iſt ein muſikaliſches Ganzes, deſſen Theile wie Geiſterausflüſſe wieder ein Ganzes bilden. Der Hörer wird nicht bloß betäubt, ſondern von niederſtürzenden, bleibenden Wirkungen erſchüttert und durchdrungen".

Bei anderer Gelegenheit bemerkt Schubart dagegen: „Als Tonſetzer bedeutet er in meinen Augen nicht viel. In Bizarrerien des Strichs, im tiefen Studium des muſikaliſchen Colorits, in einigen lieblichen Modemaſchen beſteht der ganze Charakter ſeiner Compoſitionen. Seine Ballete ſind nicht übel; allein in 50 Jahren wird ſie kein Menſch mehr leſen. Cannabich iſt ein Denker, ein fleißiger, geſchmackvoller Mann, aber kein Genie. Fleiß compilirt, und ſeine Compilationen zerſtäuben; Genie erfindet — und ſeine Erfindungen wetteifern mit der Ewigkeit. Vielleicht mag auch dies das Feuer Cannabichs ſchwächen, daß er in ſeinem Leben keinen Wein trank". Zur richtigen Würdigung der letzteren Bemerkung iſt in Betracht zu ziehen, daß Schubart ein eifriger Diener des Bachuscultus war. Indeſſen geſteht er trotzdem mit liebenswürdigem Gerechtigkeitsſinn zu, daß Cannabich es in productiver Hinſicht mit Waſſertrinken dennoch weiter gebracht habe, als Toeschi, der zweite Concertmeiſter im Mannheimer Orcheſter, mit Weintrinken. Übrigens geht aus den theilweis ſich widerſprechenden Bemerkungen Schubart's über Cannabich hervor, daß ſeine Urtheile häufig mehr der augenblicklichen Stimmung als feſten Kunſtprincipien entſprangen. Cannabich's Compoſitionen machen uns heute den Eindruck ſorgſam und ſtudiengerecht ausgeführter, doch völlig trockener und gehaltloſer Arbeiten.

Dieſer Violinmeiſter wurde 1731 (nach anderen 1724) in Mannheim geboren und ſtarb nach Lipowski[1]) 1798 in Frankfurt, nach Gerber 1797 in München. Er begab ſich nach letzterer Stadt, wie Lipowski berichtet, mit dem Hofe 1778, nachdem er 1765 zum Concertmeiſter bei der italieniſchen Oper, 1775 aber zum Muſikdirektor

1) S. deſſen Tonkünſtlerlexikon.

ernannt worden war.[1]) Den erſten Unterricht erhielt er von ſeinem Vater, welcher ihn ſpäter der Lehre Stamitzens theilhaftig werden ließ. Ein weiterer Zögling des letzteren und Cannabich's war Wilhelm Cramer, der als beſondere Zierde der Mannheimer Schule gilt. Konnte er auch als Tonſetzer mit ſeinem Sohne nicht wetteifern, deſſen claſſiſche Pianoforteetüden heute noch Gegenſtand ungetheilter Anerkennung ſind, ſo war er doch ſicher ein ebenſo vorzüglicher ausübender Künſtler als dieſer aus der Clementiſchen Schule hervorgegangene Meiſter. Sein Violinſpiel wird ebenſoſehr gerühmt, wie ſeine ſeltene Befähigung zum Concertmeiſter. Schon im ſiebenten Jahre konnte Wilhelm Cramer ſich als Soloſpieler hören laſſen. Einige Jahre ſpäter begab er ſich auf eine Kunſtreiſe nach Holland und trat dann in die Mannheimer Capelle, der er bis 1773 angehörte. In dieſem Jahre wurde er durch den Londoner Concertunternehmer J. C. Bach veranlaßt, die Themſeſtadt zu beſuchen. Hier fand ſein Spiel ſo großen Beifall, daß er ſich entſchloß, ganz von Mannheim nach London überzuſiedeln. Er wurde bald eine vielbegehrte Perſönlichkeit und bekleidete zunächſt das Dirigentenamt der Hofconcerte in Buckingham-house und Windſor. Dann wurde er Vorſpieler an der italieniſchen Oper und an den Concerten für „alte Muſik" ſo wie der Geſellſchaft „Musical-Fund" (ſpäter Royal Society of Musicians). Eine Zeitlang ſtand er gleichfalls den Professional- und Pantheon's-Concerten leitend vor. Die Direction bei den letzteren mußte er an Salomon abtreten, wie er denn auch bei der italieniſchen Oper ſeine Stelle verlor, als Viotti, in London ein Aſyl ſuchend, für dieſelbe gewonnen wurde. Die letzten Lebensjahre des Künſtlers geſtalteten ſich, gleichwie bei ſo vielen in der engliſchen Hauptſtadt wirkenden Muſikern ſehr trübſelig. Freunde mußten ſich ſeiner annehmen, um ihn vor äußerſter materieller Noth zu ſchützen. Unter ſo traurigen Umſtänden ſtarb er am 5. October 1799. Geboren war er zu Mannheim 1745, nach anderen Angaben 1743.

Über Cramer's Spielweiſe bemerkt Schubart: „Wilhelm Cramer,

1) Gerber giebt, jedenfalls irrthümlich an, daß Cannabich 1765 an die italieniſche Oper „nach München" berufen worden ſei.

ein Geiger voll Genie. Er bildete ſich in der Mannheimer Schule, überflog aber ſeine Lehrmeiſter bald. Er hält ſich jetzt in London auf und die Engländer nennen ihn den erſten Violiniſten der Welt. Wenn auch dies Urtheil übertrieben ſeyn möchte; ſo muß man doch geſtehen, daß er es zu einer bewundernswerthen Vollkommenheit auf ſeinem Inſtrument gebracht hat. Sein Strich iſt ganz original: er führt ihn nicht wie andre Geiger gerade herunter, ſondern oben hinweg (?) und nimmt ihn kurz und äußerſt fein. Niemand ſtakirt die Noten mit ſo ungemeiner Präziſion wie Cramer. Er ſpielt ſehr ſchnell, geflügelt, und dieß alles ohne Zwang; doch gelingt ihm das Adagio oder vielmehr das Zärtliche und Gefühlvolle am meiſten. Es iſt vielleicht nicht möglich, ein Rondo ſüßer und herzerfüllender vorzutragen, als Cramer es thut. In dieſem Stücke läßt er ſelbſt einen Lolli weit hinter ſich. Cramer ſetzt ſeine Concerte, Sonaten und Solos alle ſelbſt, und zwar — gegen die Sitte der meiſten heutigen Virtuoſen gründlich, und mit trefflichem Geſchmack". Zur Ergänzung der letzteren Bemerkung berichtet Pohl[1]), daß J. C. Bach in London angeblich „die letzte Feile an Cramer's Compoſitionen angelegt habe". Übrigens wird heute wenig darauf ankommen, inwieweit dies begründet iſt oder nicht, da Cramer's inhaltsleere, gänzlich veraltete Violincompoſitionen, von denen Fétis ein ſpecielles Verzeichnis giebt, für die Nachwelt völlig bedeutungslos geworden ſind. Dagegen zählt Cramer zu denjenigen deutſchen Violinmeiſtern, die ſich für Hebung des Londoner Muſiklebens im vorigen Jahrhundert hochverdient gemacht haben.

Als ein Schüler Cannabich's iſt hier noch deſſen Sohn Carl, geb. 1771 in Mannheim, zu nennen. Später unterrichtete ihn Friedrich Eck. In der Theorie und Compoſition waren Grätz und Peter Winter ſeine Lehrer. Nachdem er Hofmuſikus in München geweſen und eine zweijährige Studienreiſe in Italien gemacht, wurde er 1796 Muſikdirektor in Frankfurt. In gleicher Eigenſchaft kehrte er 1801 nach München zurück. Er ſtarb dort am 1. Mai 1806.

Neben Stamitz, dem Vater, machte ſich unter den älteren Geigern des Mannheimer Orcheſters in Ignaz Fränzl (auch Fränzel) eine

---

1) Haydn und Mozart in London. Wien, Gerold 1867.

zweite, für das deutſche Violinſpiel wichtige Perſönlichkeit geltend. Man kennt weder Lehrer noch Bildungsgang dieſes Künſtlers. Da er jedoch in Mannheim geboren wurde — 3. Juni 1736 — (ſein Todesjahr iſt unbekannt), ſo darf mit Grund angenommen werden, daß er ſich unter den Einflüſſen der von Stamitz ausgehenden Wirkſamkeit entwickelte. Am 28. November 1750 trat Fränzl in die kurfürſtliche Capelle. Einige Jahre ſpäter wurde er Concertmeiſter und endlich Hofmuſikdirektor. Bei Gerber findet ſich außerdem die Notiz, daß er 1790 als erſter Direktor des Mannheimer Theaterorcheſters fungirte. Daß er ein tüchtiger Violiniſt geweſen, dafür ſprechen mehrfache in Deutſchland, Frankreich und England mit Erfolg unternommene Kunſtreiſen. Lipowski bemerkt von ihm: „Er gehörte unter die erſten Violinſpieler ſeiner Zeit, welche die Kraft des Bogens kannten, und ſeine Kenntniſſe auf dem Griffbrette der Violine beweiſen die künſtlichen Paſſagen in den von ihm verfertigten Violinconcerten, vorzüglich aber die Bildung ſeines Sohnes Ferdinand". Weniger günſtig lautet das Urtheil im Berliner muſik. Wochenblatte vom Jahre 1791 über ihn: „Sein Spiel iſt zwar feurig und brillant, ſein Strich feſt und kräftig und ſein Ton rein und voll, aber Alles mehr orcheſtermäßig als virtuos und ohne den zarten ſchmelzenden Geſang, wodurch die Violine ſo wunderbar wirkt". Als Tonſetzer war Ignaz Fränzel namentlich in Betreff der Violine thätig.

Größere Bedeutung hatte in ausübender und produktiver Hinſicht ſein Sohn Ferdinand. Über dieſen berichtet Schubart: „Frenzel iſt ein Geiger der Liebe; man kann nichts ſüßeres, einſchmeichelnderes hören, als ſeinen Vortrag und ſeine Erfindungen. Er iſt einer der lieblichſten Violiniſten unſerer Zeit — gleich ſtark in der Begleitung, wie im herrſchenden Vortrag. Sein Strich hat ſo viel Delikateſſe und reizende Anmuth, daß ihn niemand ohne tiefe Rührung hören kann. Er iſt kein Sklave von ſeiner eigenen Manier, ſondern trägt auch fremde Arbeit mit Wärme vor. Die von ihm geſetzten Violinſtücke gehören unter die beſten dieſer Art: ſie ſind zwar nicht brauſend und feurig, aber deſto tiefgefühlter, inniger und voll von neuen melodiſchen Gängen. Die Hollandais, Rondos, und andere dergleichen ſüße Erfindungen der Muſik, gelingen ihm ſonderlich bis zur magi-

ſchen Täuſchung. Sein Allegro rollt ſo leicht und zwanglos weg, daß er nichts zu thun ſcheint, wenn er alles thut. Vielleicht iſt nur ſeine Bogenlenkung etwas zu verkünſtelt und gezwungen; wenigſtens iſt ſie nicht ſo frei, wie Lolli's ſeine".

In der Allgem. muſik. Ztg. vom Jahre 1803 (Nr. 18) heißt es in einem Bericht aus München: „Fränzl ſpielt mit Feuer und Ausdruck, ſein Ton iſt ſchmelzend und rührend, ſein Vortrag zart und geſchmackvoll. Sehr verſchieden iſt ſeine Manier von jener des Herrn Eck. Dieſer geht mehr ins Große, ſein Spiel iſt für große Säle berechnet, er ſucht durch kühne, aber mit Einſicht hingeworfene Maſſen über den Beifall des Zuhörers zu gebieten. Herrn Fränzel's Spiel iſt ruhiger, ſtiller; durch ſchmeichelnde Verzierungen, ſanfte Wendungen, ſucht er mehr die Herzen zu gewinnen, als das Gemüth tief aufzuregen und zu erheben. Er geht ſeinen eignen Gang, und iſt darin zu loben. Die hohen Töne der Violine des Herrn Fränzl ſcheinen uns etwas quiekend und ſchreiend. Die Mitteltöne aber ſind unbeſchreiblich ſüß und in die Seele dringend. Schwierigkeiten trägt er ſehr artig und geſchmackvoll vor. Doppelgriffe, die er ſehr liebt, ſind ihm ein Spiel, und immer rein. Das Adagio war faſt im Geſchmack und der Manier eines Nardini vorgetragen, und machte, da dies eben jetzt eine neue Sache iſt, eine ſchöne Wirkung".

Großes Intereſſe bietet folgende aus dem Jahre 1802 herrührende Kritik Spohr's über Fränzl, den er in Petersburg hörte: „Der vorzüglichſte Geiger, der damals in Petersburg anweſend war, iſt Fränzl. Er hält die Violine noch nach der alten Methode auf der rechten Seite des Saitenhalters und muß daher mit gebücktem Kopfe ſpielen. Dazu kommt, daß er den rechten Arm ſehr hoch hebt und die üble Angewohnheit hat, bei ausdrucksvollen Stellen die Augenbrauen in die Höhe zu ziehen. Sein Spiel iſt rein und ſauber. Im Adagio macht er viele Läufer, Triller und andere Verzierungen mit einer ſeltenen Deutlichkeit und Delikateſſe. Sobald er aber ſtark ſpielt, wird ſein Ton rauh und unangenehm, weil er den Bogen zu langſam und zu dicht am Stege führt, und ihn zu ſehr auf die Saite drückt. Die Paſſagen macht er deutlich und rein, aber immer in der Mitte des Bogens, folglich ohne Abwechſelung von Stärke und Schwäche".

Als Spohr Fränzl 1815 in München wiederum hörte, fand er Veranlaſſung, über ihn zu bemerken: „Herr M. D. Fränzel ſpielte ſein altes Violinconcert mit Janitſcharenmuſik. Die Compoſition iſt in dem ſüßlich faden Geſchmack der Pleyl'ſchen Epoche und kann jetzt unmöglich noch gefallen. Eben ſo veraltet iſt auch ſein Spiel, von deſſen früheren Vorzügen nur noch das Feuer übrig geblieben iſt, das ihn aber jetzt oft zur Undeutlichkeit und unreinen Intonation fortreißt".

Eine Vergleichung der vorſtehenden Urtheile ergiebt, welch einen bedeutenden Umſchwung das Violinſpiel zu Anfang dieſes Jahrhunderts erfahren hatte. Den höher geſpannten Anforderungen vermochte ein in ſeinen jüngeren Jahren ſo beliebter Künſtler wie Fränzl nicht mehr gerecht zu werden.

Ferdinand Fränzl, geb. 24. Mai 1770 in Schwetzingen, trieb das Violinſpiel, in welchem der Vater ihn unterwies, ſeit dem fünften Lebensjahre. Zwei Jahre ſpäter ließ er ſich am Mannheimer Hofe bereits als Soloſpieler hören und 1782 wurde er zum Kammermuſikus ernannt. Bald begab er ſich, zunächſt (1785) in Geſellſchaft ſeines Vaters, auf Kunſtreiſen. In Straßburg angelangt, benutzte er die Gelegenheit, bei Richter und Pleyel theoretiſchen Unterricht zu nehmen. Hierauf beſuchte er Frankreichs Hauptſtadt, in der er ſich jedoch nicht Geltung verſchaffen konnte, weil Paris damals eine nicht geringe Anzahl auserleſener Geiger beſaß, an deren Spitze Viotti ſtand. Er wandte ſich alsbald nach Italien, namentlich um unter Leitung des Pater Mattei in Bologna Compoſitionsſtudien zu machen, und beſuchte dann die Städte Rom, Neapel und Palermo. 1792 kehrte er in die Heimath zurück, um an Carl Cannabich's Stelle zu treten. Mehrere Jahre lebte er hier ruhig, dann trieb es ihn wieder hinaus in die Ferne, und nachdem er ſich längere Zeit in Offenbach aufgehalten hatte, begab er ſich 1802 auf den Weg nach Petersburg und Moscau, Städte, die ſeit Ende des vorigen Jahrhunderts neben Paris und London wegen ihrer pekuniären Ergiebigkeit immer häufiger von renommirten ausübenden Künſtlern beſucht wurden.

Zu Ende 1806 traf Fränzl wieder in München ein und übernahm dort die Dirigentenſtelle am Hoftheater. Dieſe war ſo eben erſt

durch den Tod des Sohnes Christian Cannabich's, Carl, in dessen Funktion Fränzl schon einmal getreten, erledigt worden.

Neben seiner amtlichen Thätigkeit führte Fränzl von hier ab nicht minder ein bewegtes Wanderleben als Violinspieler, welches ihn nach Paris, Amsterdam, Wien und Leipzig führte. Auch eine zweite italienische Reise unternahm er 1823. Im folgenden Jahre war er wieder in München. Trotz seines vorgerückten Alters fand er indessen immer noch keine Ruhe. Er wandte sich nach Genf, dann wieder in seine Heimath und wählte endlich Mannheim zu seinem Aufenthaltsorte. Hier starb er im November 1833.

Unter seinen zahlreichen Compositionen giebt es einige Concerte für die Violine, die sich im Hinblick auf gewandte formelle Gestaltung und fließenden Styl, sowie anmuthige, gefällig ansprechende Erfindung vortheilhaft von den meisten damaligen gleichartigen Produktionen auszeichnen. Unverkennbar in ihnen ist der Einfluß Viotti's. Ihre Wirkung auf die weitere Öffentlichkeit wurde indeß ebensosehr durch die Hauptvertreter der pariser Schule, sowie durch Spohr's epochemachendes Auftreten verdunkelt und dermaßen in den Hintergrund des Musiklebens gedrängt, daß sie nicht jene Verbreitung fanden, die ihnen unter günstigeren Umständen wohl zu Theil geworden wäre.

Aus der Lehre Ignaz Fränzl's ging außer dessen Sohn noch der zu Anfang dieses Jahrhunderts vielgenannte Geiger Friedrich Wilhelm Pixis, geb. 1786 zu Mannheim, hervor. Er begann bereits als fünfjähriger Knabe seine Studien, zunächst unter Leitung eines gewissen Ritter, setzte sie dann bei dem Violinisten Luci in Offenbach fort und vollendete sie mit Hilfe Fränzl's. In seinem neunten Jahre ließ er sich schon öffentlich hören und alsbald begab er sich in Gesellschaft seines Vaters und Bruders, des berühmten Clavierspielers Johann Peter Pixis, auf eine längere Kunstreise, die über Karlsruhe, Stuttgart, Göttingen, Kassel, Braunschweig und Bremen nach Hamburg führte. Hier traf die Künstlerfamilie 1798 ein, und Fr. W. Pixis benutzte die sich darbietende Gelegenheit, bei Viotti, der damals gleichfalls in Hamburg war, noch eine Zeitlang zu studiren. Spohr, der ihn 1802 in Königsberg hörte, schrieb damals in sein

Tagebuch über ihn folgende Zeilen nieder: „Sein Ton ist kraftlos und der Vortrag ohne Ausdruck. Dabei hat er eine schlechte Bogenführung. Er faßt den Bogen eine Handbreit vom Frosche (eine damals viel verbreitete Gewohnheit) und hebt den rechten Arm viel zu hoch. So fehlt ihm alle Kraft im Striche und die Nüancen von *p* und *f* fallen bei seinem Spiele ganz fort. Seine Passagen waren matt und ohne Ausdruck, ja er griff sogar sehr falsch und kratzte zuweilen, daß den Zuhörern die Ohren wehthaten". Spohr fügte später vorstehenden Bemerkungen hinzu: „Auf diese sicher viel zu harten Urtheile wird mein Lehrer (Franz Eck) wohl eingewirkt haben, der ein sehr strenger Richter war. P. hatte sich, als ich ihn 10 Jahre später in Wien wieder sah, zu einem ausgezeichneten Violinisten herangebildet und bewährte sich auch als Professor am Conservatorium zu Prag als tüchtiger Lehrer". Diese, eines Spohr durchaus würdige Berichtigung entspricht vollkommen dem allgemeinen Urtheile über Pixis' Leistungsfähigkeit. Es bleibt noch zu bemerken, daß der Künstler, nachdem er 1804—1806 in dem Mannheimer Orchester thätig gewesen, über Wien nach Prag ging, und hier die Leitung des Violinunterrichts an der Musikschule übernahm, bei welcher er bis zu seinem Tode, den 20. Oktober 1842, rühmlich wirkte.

Der letzte bedeutsame, noch direkt aus der Mannheimer Schule herstammende Violinist, welchen wir hier zu berücksichtigen haben, ist Johann Friedrich Eck, geboren 1766 zu Mannheim. Sein Vater stammte aus Böhmen und wurde wahrscheinlich durch Stamitz in die Mannheimer Capelle gezogen, in welcher er als erster Hornist angestellt war. Seinen Sohn unterrichtete zuerst der kurpfälzische Kammermusikus Christian Danner, jener Künstler, der zu Ende des vorigen Jahrhunderts in Karlsruhe als Concertmeister am markgräflich badenschen Hofe wirkte. Dieser erwarb sich das Verdienst, aus seinem Schüler einen Meister zu machen, welcher zu den ausgezeichnetsten deutschen Violinisten des vorigen Jahrhunderts zu zählen ist. 1778 stand Eck in der Münchener Capelle, der er zehn Jahre lang angehörte; dann übernahm er die Direktion beim Nationaltheater. Nachdem er sich 1801 verheirathet und seine Stellung aufgegeben hatte, verließ er Deutschland für immer, um in Paris eine neue Hei-

math zu ſuchen. Seit jener Zeit verſcholl er. Seine Violincompoſitionen ſtehen ziemlich auf einem Niveau mit denen Ferdinand Fränzl's, doch ſind ſie trockner wie dieſe.

Über ſeine vorzügliche Leiſtungsfähigkeit als Violiniſt giebt Reichardt in ſeiner muſik. Monatsſchrift folgende Auskunft: „Er beſitzt alles, was zu einem vollkommenen Virtuoſen gehört, und was jetzt ſo wenige haben: großen und ſchönen Ton, vollkommen reine Intonation — was ſehr, gar ſehr viel heißt — Vortrag, Ausdruck, Geſchmack, ganz außerordentliche Fertigkeit, Feſtigkeit und Sicherheit. Außer Salomon in London, wie ich ihn 1786 daſelbſt hörte, hat mir kein Violiniſt größeres Vergnügen gewährt".

Eck wurde indes für das deutſche Violinſpiel nicht ſowohl durch ſeine eigenen Leiſtungen von Wichtigkeit, als vielmehr durch die Ausbildung ſeines jüngeren Bruders Franz, den wir als Lehrmeiſter Ludwig Spohr's beſonders zu ſchätzen haben.

Franz Eck, 1774 in Mannheim geboren, trat nach abſolvirter Lehrzeit in die Münchener Capelle. Eigenthümliche Privatverhältniſſe zwangen ihn aber, die bayriſche Reſidenz 1801 für immer zu verlaſſen. Er begab ſich auf Reiſen, concertirte während des Jahres 1802 in Deutſchland, namentlich in Hamburg und Berlin, und ging dann in Begleitung L. Spohr's nach Petersburg. Hier fand er 1803 als Soloviolinist am kaiſerl. Hofe eine Stellung. Doch ſchon ein Jahr ſpäter überfiel ihn eine Geiſteskrankheit, infolge deren er nach Deutſchland zurückgebracht wurde. Er ſtarb 1809 oder 1810 im Irrenhauſe zu Bamberg. [1]

Über ſein Spiel bemerkt Spohr: „Die Abwechſelung von Stärke und Schwäche in ſeinen Tönen, die Deutlichkeit in ſeinen Paſſagen, die geſchmackvollen Verzierungen, womit er ſelbſt die unbedeutendſte Compoſition zu heben weiß, verleihen ſeinem Spiel einen unwiderſtehlichen Reiz. Sein Spiel war geſetzt, kraftvoll und doch immer wohlklingend". Daß aber Eck trotz alledem kein beſonderer Muſiker war, erſehen wir aus einer andern Mittheilung ſeines Schülers, in der es heißt: „Beim Einüben dieſer Duette mit Eck wurde es mir zuerſt klar.

1) L. Spohr's Selbſtbiographie.

daß mein Lehrer, wie ſo viele Geiger der franzöſiſchen Schule, doch kein durchgebildeter Künſtler war; denn ſo vollendet er auch ſeine Concertſachen und einige andere, ihm von ſeinem Bruder eingeübte Compoſitionen vortrug, ſo wenig verſtand er es, in den Geiſt fremder Sachen einzudringen. Es hätte bei dieſen Duetten füglich ein Rollentauſch ſtattfinden und vom Schüler dem Lehrer angedeutet werden können, wie ſie vorzutragen ſeien. Auch merkte ich bei einem Compoſitionsverſuch, den Eck machte, daß dieſer unmöglich der Componiſt der Violincompoſitionen und Quartette ſein könne, die er bisher für ſeine Compoſitionen ausgegeben hatte. Später erſchienen auch die Concerte unter dem Namen des ältern Eck und die Quartette unter dem Danzi's in Stuttgart".

Franz Eck ſcheint in der That wenig componirt zu haben; wenigſtens wurde von ihm nichts veröffentlicht, und Fétis ſpricht nur von einem Concerte ſeiner Arbeit, deſſen Manuſcript er zufällig beſitzt. Daß er dennoch ſich als Tonſetzer bei Spohr, und zwar mit fremden Compoſitionen, in Reſpekt zu ſetzen verſuchte, iſt freilich eben ſo abgeſchmackt als lächerlich.

Durch Cannabich, den Vater und Sohn, Ferdinand Fränzl und Joh. Friedr. Eck wurde, wie aus den vorhergehenden Mittheilungen erſichtlich iſt, die Mannheimer Violinſchule infolge der, 1777 vollzogenen Vereinigung Bayern's mit der Kurpfalz nach München verpflanzt, da der Hof die beſten Kräfte mit ſich nach der letzteren Stadt führte. Mannheim's bisherige Bedeutung als Reſidenz und Mittelpunkt einer vorzüglichen Muſikpflege erloſch hierdurch. Es blieb dort nur ein anſehnliches Muſikchor zum Dienſt des Mannheimer deutſchen Theaters zurück. Wenn auch Münchens muſikaliſche Bedeutung durch dieſe künſtleriſche Bereicherung weſentlich gehoben wurde, ſo befand ſich die Tonkunſt dort doch vorher ſchon in gutem Zuſtande. Kurfürſt Karl Albrecht von Bayern, der ſpätere Kaiſer Karl VII., war, wie uns Schubart berichtet, ſelbſt ein Kenner der Tonkunſt. „Er ſpielte den Flügel und die Violine mit ziemlicher Fertigkeit und ſoll ſelbſt einige Stücke in Muſik geſetzt haben, die man natürlicherweiſe lobte,

weil er Kaiſer war. Er ließ (nach damaliger Sitte) viele fremde Sänger und Virtuoſen aus Italien kommen. Aber die traurigen Schickſale, die er ſpäter erlitt, haben Leben und Weben der Muſik in Bayern in ziemliche Stockung gebracht. Unter ſeinem Sohn Maximilian Joſeph hob ſich die Muſik wieder. Dieſer Kurfürſt war ſelbſt ein trefflicher Tonkünſtler. Er ſpielte die Viol de Gamb als Meiſter, ſtrich in ſeinen meiſten Concerten immer die Violine mit und ſetzte einige Kirchenſtücke auf, die im beſten Geſchmack geſchrieben ſind. Er berief Tozzi als Capellmeiſter". So war denn, als die Mannheimer Künſtler herbeizogen, in München ein wohlbeſtellter Boden für die muſikaliſche Thätigkeit bereit.

Unter den Violinſpielern bei der Münchener Hofmuſik zeichneten ſich vor allem die Gebrüder Cröner (von Maximilian Joſeph 1749 in den Adelſtand erhoben) und Holzbogen aus. Der älteſte Cröner, mit Vornamen Franz Ferdinand, wurde 1718 in Augsburg geboren. Sein Vater war dort fürſtbiſchöflicher Hofmuſikus. Im Augsburger Jeſuitenkloſter erzogen, pflegte er nebenbei unter väterlicher Anleitung das Studium mehrerer Inſtrumente, unter denen ihn beſonders die Violine anzog. Kurfürſt Karl Albrecht von Bayern ſchickte ihn, nachdem er ihn 1737 ſammt ſeinem Vater als Hof- und Kammermuſikus in Dienſt genommen, zur weiteren Ausbildung nach Italien. Er kehrte als trefflich geſchulter Violiniſt von dort zurück, und bereiſte darauf mit ſeinen Brüdern einen großen Theil der europäiſchen Länder. Nach Kaiſer Karl's VII. Tode beförderte ihn Maximilian Joſeph zu ſeinem Concertmeiſter und Muſikdirektor. Er ſtarb in München den 12. Juni 1780.

Franz Karl Cröner, der zweite Bruder, geb. 1722 in Augsburg, war zuerſt Kammerdiener beim Reichsprälaten Münchsroth, trat aber 1747 als Kammermuſikus in die Capelle Maximilian's III. Er ſpielte vorzugsweiſe die Violine und Viola da Gamba, war auch Componiſt und veröffentlichte 1760 VI Violintrios in Amſterdam. An Manuſcripten hinterließ er Concerte, Symphonien, Quartette ꝛc. 1787 am 5. December erfolgte ſein Tod.

Der jüngſte Cröner endlich, Johann Nepomuk, geb. 1735 in München, wurde durch ſeinen Bruder Franz Ferdinand gebildet,

und war beſonders ſtark im Ton und delikaten Vortrag. Lipowsky berichtet, daß er am 24. Juni 1785 ſtarb, während Gerber ihn noch 1786 als Viceconcertmeiſter in der Münchener Capelle wirken läßt. Schubart meldet uns von ihm, „daß er erſter Concertmeiſter des Churfürſten und zugleich Lehrer des Prinzen in der Violine war. Der Churfürſt ſtand gewöhnlich neben ihm, wenn eine Symphonie geſpielt wurde, und ſpielte mit ihm die Violine. Cröner war ein ungemein guter Ripieniſt, nur verſtand er die Kunſt nicht, ein Orcheſter mit Vortheil zu lenken; daher ging es hier oft ſehr anarchiſch zu. Der Churfürſt ſah den Unfug wohl, aber er ſteuerte demſelben aus Güte des Herzens ſo wenig, als er dem politiſchen Unfug ſeiner Miniſter ſteuerte. Dieſer Cröner zeichnete ſich auch im Sologeigen beſonders aus: er hatte einen ungemein inſinuanten Strich, kurz, aber niedlich; nur fiel er dadurch zu ſehr ins Gepützelte und nie gelang es ihm, das Mark aus der Geige zu holen. Das Tempo rubato wußte er meiſterhaft anzubringen, nur ging er mit dieſer Koſtbarkeit zu verſchwenderiſch um, und brachte dadurch nicht ſelten den Begleiter aus der Faſſung. Er liebte mehr den komiſchen, als den ernſthaften Vortrag". An anderer Stelle bemerkt derſelbe Berichterſtatter: „Concertmeiſter Cröner — nun tod! — war ein angenehmer Soloſpieler, nur zu tändlend; ſein Bogen zog die Noten nicht mit der Wurzel heraus, ſondern berührte blos ihre Spitzen. Das zu häufig angebrachte Tempo rubato machte ſeinen Vortrag muthwillig, und nicht ſchön. Als Concertmeiſter übertraf ihn der ſelige Holzbogen weit".

Wahrſcheinlich mußte Cröner, nachdem die Mannheimer Künſtler der Münchener Capelle einverleibt worden, wegen ſeiner Unzulänglichkeit als Concertmeiſter in eine ſecundäre Stellung treten, und ſo könnte Gerber gleichfalls Recht haben, ihn als Viceconcertmeiſter zu bezeichnen.

Joſeph Holzbogen empfing ſeine Ausbildung in Padua bei Tartini; zu dem er 1753 (nach Lipowsky 1759) auf Antrieb ſeines Fürſten, Herzog Clemens von Bayern, ging. Bei ſeiner Rückkehr in die Heimath wurde er (1762) zum Hofconcertmeiſter in München ernannt. Burney, der ihn dort hörte, berichtet: „Holzbogen beſitzt eine

große Fertigkeit in der Hand, zieht einen ſchönen Ton aus ſeinem Inſtrument und hat mehr Feuer, als man bei jemand aus der Tartiniſchen Schule erwartet, welche ſich mehr durch Delikateſſe, Ausdruck und ſehr feinen Vortrag, als durch Lebhaftigkeit und Abwechſelung auszuzeichnen pflegt". Lipowsky bemerkt dagegen, freilich nur vom Hörenſagen über ihn, „daß er zwar Finger und Bogen in ſeiner Gewalt hatte, die Triller und Doppeltriller gleich gut machte, und die größten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit rein ausführte, allein keinen rührenden Ausdruck hervorzubringen, und keinen edeln Geſchmack in ſein Spiel zu bringen verſtand". Von ſeinen Compoſitionen wurde nichts veröffentlicht. Er ſtarb zu München 1779.

Die Bemühungen der Mannheimer Schule für die Entwickelung eines national deutſchen Violinſpiels fanden ſehr bald auch entſprechende theoretiſche Ergänzung durch die verdienſtlichen Beſtrebungen Leopold Mozart's, deſſen Name ſchon allein durch die muſterhafte Kunſtbildung ſeines Sohnes Wolfgang Amadeus verewigt iſt. Leopold Mozart wurde am 14. November 1719 in Augsburg geboren, und ſtarb am 28. Mai 1787 in Salzburg. Nachdem er ſich den juriſtiſchen Studien gewidmet, trat er in die Dienſte des Erzbiſchofs von Salzburg und verſah hier bis zu ſeinem Tode die Funktionen des Concert- und Vicecapellmeiſters. Er war kein muſikaliſches Genie, aber, was auch unſchätzbar iſt, ein Mann von tüchtiger Bildung, hellem, ſcharfem Verſtande, tiefer Einſicht in die Forderungen ſeines Berufs, gewiſſenhafteſter Pflichttreue und von unbeſtechlichem künſtleriſchem Ernſt. Dieſe Eigenſchaften befähigten ihn in ſeltenem Maße zur muſikaliſchen Pädagogik, und wie er ſie geübt, beweiſt nächſt der Jugendgeſchichte ſeines Sohnes die von ihm vorhandene Violinſchule.[1]) Sie wird allen weſentlichen, an ein derartiges Werk zu ſtellenden Forderungen gerecht, und verbindet Beſtimmtheit und Klarheit des Ausdrucks, folgerichtige methodiſche Führung des Lehrenden und Lernenden durch alle Theile der Violintechnik, ſo weit dieſelbe

1) Als werthvolle Ergänzung derſelben iſt Reichardt's „Über die Pflichten des Ripien-Violiniſten" (Berlin und Leipzig bei Decker, 1776) zu betrachten.

damals entwickelt war, mit gediegenen, von echt muſikaliſchem Geiſte getragenen Maximen und Anſchauungen, und warmer, eindringlicher Hingebung an die Sache. Natürlich iſt von dem Inhalt dieſer Arbeit im Laufe der Decennien Manches veraltet, allein der Kern derſelben bleibt unvergänglich, denn es ſind die wahren Principien der Kunſt, die Mozart aufſtellt. So iſt denn unzweifelhaft, daß die Mozart'ſche Violinſchule einen ſehr wichtigen Faktor für die Entwickelung des deutſchen Geigenſpiels im vorigen Jahrhundert bildete, um ſo mehr, als ſie lange Zeit hindurch das einzige deutſche Lehrbuch dieſer Art war, des Umſtandes nicht zu gedenken, daß ſie mehrmals, und zwar in den Jahren 1756, 1770 und 1785, wiederholt aufgelegt wurde. Außerdem erſchienen in Wien 1791 und 1804 — in letzterem Jahre gleichfalls in Leipzig — neue Ausgaben davon, und daß das Werk auch im Auslande hohe Schätzung fand, beweiſen die Überſetzungen desſelben ins Franzöſiſche und Holländiſche. Hatte Geminiani, deſſen Violinſchule[1]) 16 Jahre vor der Mozart'ſchen erſchien, in dieſem Fache den Ruhm der Priorität für ſich, ſo gebührt ſeinem deutſchen Nachfolger das unbeſtrittene Verdienſt, gründlicher, ausführlicher, ſo wie logiſcher und namentlich glücklicher in der Wahl ſeiner Notenbeiſpiele geweſen zu ſein. Er handelt in zwölf Hauptſtücken[2]), denen eine für die Gegenwart völlig bedeutungsloſe Einleitung über die Violine ſo wie über den Urſprung der Muſik vorausgeht, 1) von den Noten und Schlüſſeln, Taktarten, Notenwerthen und Pauſen; 2) von der Haltung der Violine und des Bogens; 3) von den Forderungen, die der Schüler zu beobachten hat, bevor er zu ſpielen anfängt; 4) von der Ordnung des Herauf- und Herabſtriches; 5) von der Handhabung des Bogens insbeſondere; 6) von den Triolen; 7) von den verſchiedenen Veränderungen des Bogenſtrichs bei gleichen Noten und Figuren; 8) von den einfachen, zuſammengeſetzten und vermiſchten Applicaturen; 9) von den Vorſchlägen ꝛc.; 10) von dem Triller; 11) von dem Tremolo, Mordente und einigen andern willkürlichen Auszierungen, und 12) von dem richtigen Notenleſen und guten Vortrage überhaupt.

1) Vergl. S. 92.

2) Es liegt mir die 3. Auflage von Mozart's Violinſchule vor.

Die aus vorstehenden Citaten ersichtliche stoffliche Disposition und die Art der Detailbegründung des zu Lehrenden war im Allgemeinen normgebend für alle Violinschulen bis in die Neuzeit. Mozart begnügt sich nicht damit, durch das Wort die Forderungen des kunstgemäßen Violinspiels festzustellen, er erläutert vielmehr Alles, was er sagt, durch trefflich erfundene, obwohl immer nur kurze, einfache Notenbeispiele, und zeigt hier nicht bloß die richtige, sondern häufig auch zugleich die falsche Spielart. Dabei weiß der Autor trotz einer gewissenhaften, überall ins Einzelne gehenden Darstellung, sich so gedrängt und knapp zu halten, daß er nie ermüdend oder verwirrend wird. Immer läßt er sich nur auf das Wesentliche ein und vermeidet sorgfältig, Dinge einzuflechten, welche nicht unbedingt zur Sache gehören. Daß er dies Alles mit reiflicher Überlegung that, darüber giebt er uns selbst in der Vorrede seines Buches Aufschluß, indem er sagt: „Es ist noch vieles abzuhandeln übrig. Dieß ist der Vorwurf, den man mir vielleicht machen wird. Doch was sind es für Sachen? Solche, die nur dazu gehören der schlechten Beurtheilungskraft manches Concertisten ein Licht anzuzünden, und durch Regeln des guten Geschmackes einen vernünftigen Solospieler zu bilden. Den Grund zur guten Spielart überhaupt habe ich hier geleget; das wird mir niemand absprechen. Dieß allein war auch itzt meine Absicht. Hätte ich alles das übrige noch vortragen wollen; so würde das Buch noch einmal so groß angewachsen seyn: welches ich doch hauptsächlich zu vermeiden gedachte ..... Ich hätte freylich die in diesem Buche vorkommenden Materien noch viel weitläufiger abhandeln, und nach dem Beispiele einiger Schriftsteller alles von anderen Wissenschaften da und dort einschlagendes einmischen, sonderbar aber bey den Intervallen ein weit mehreres sagen können. Doch, da es meistens Sachen sind, die, theils zur Setzkunst gehören: theils oft mehr des Verfassers Gelehrsamkeit an den Tag zu legen, als dem Schüler zu nutzen dastehen: so habe ich alles weggelassen, was mir das Buch hätte vergrößern können. Und eben der beliebten Kürze halben ist es geschehen, daß die im 4. Hauptstücke mit zwoen Violinen angefangene Beyspiele nimmer so fortgesetzet, und überhaupts alle die übrigen Exempeln etwas kürzer sind angebracht worden".

Mozart übergab ſeine Violinſchule der Öffentlichkeit in der Überzeugung, daß ſie ein Erſtlingswerk ihrer Art ſei.[1] Offenbar waren ihm Chr. Simpſon's, Monteclair's und Geminiani's Arbeiten unbekannt geblieben. Dies ergiebt ſich übrigens auch bei einem Vergleich mit dem Werke des italieniſchen Meiſters[2] nach Anlage und Durchführung. Wenn Geminiani ſich auf Verwerthung der Principien ſeines Meiſters Corelli beſchränkte, ſo ſchöpfte Mozart dagegen zunächſt aus eigener Erfahrung und Beobachtung mit Berückſichtigung der geſammten, damals vorhandenen Violinliteratur, namentlich aber der Tartiniſchen Compoſitionen. Er hatte, wie er ſelbſt ſagt, ſchon viele Jahre vor Veröffentlichung der Schule die in derſelben enthaltenen Regeln für ſeine Zöglinge niedergeſchrieben. Daher dies ſorgſame Eingehen auf Einzelheiten, die ſelbſtſtändig entſchiedene und ſcharf zugeſpitzte Formulirung der Gebote und Verbote, überhaupt der wohldurchdachte und klar bewußte Ton ſeiner Didaktik. In dieſer Hinſicht zeichnen ſich die Hauptſtücke 4, 5, 6 und 7 vorzugsweiſe aus. Sie enthalten eine mit tiefer Einſicht abgefaßte Erörterung von Lehrgegenſtänden, die in Geminiani's Violinſchule kaum dem Namen nach berührt werden. Hier zeigt ſich, wie weit der deutſche Meiſter dem italieniſchen an Lehrtalent und poſitiver Behandlung des Stoffes überlegen iſt. Bei ihm iſt jedes Wort, weil ſachgemäß, treffend und fördernd für den Studirenden, während Geminiani ſich theilweis doch nur in unfruchtbaren Speculationen ergeht.

Mozart war ein unbedingter Vertreter der gediegenen muſikaliſchen Richtung, ſowie eines geſunden, natürlichen Geſchmackes, und wundern darf es daher nicht, wenn er mit aller Entſchiedenheit gegen das Virtuoſenthum zu Felde zieht. Er betrachtete die Violine vor allem als Geſangsinſtrument. Hiervon ausgehend nennt er das Can-

1) Ohne Frage iſt hierdurch Otto Jahn irregeleitet worden. In ſeiner Mozartbiographie (Aufl. II, Bd. 1, S. 10) ſagt er von der fraglichen Violinſchule: „es war die erſte, eine lange Reihe von Jahren die einzige . . . . . Anweiſung zum Violinſpiel", während Simpſon's, Monteclair's und Geminiani's Violinſchulen ſchon vorher erſchienen waren.

2) Über die Violinſchulen Simpſon's (1660) und Monteclair's (1720) vermag ich nicht zu urtheilen, da ſie mir unzugänglich geblieben ſind.

tabile „das ſchönſte in der Muſik“. „Manche meynen“, ſo fährt er fort, „was ſie wunderſchönes auf die Welt bringen, wenn ſie in einem Adagio Cantabile die Noten rechtſchaffen verkräuſeln, und aus einer Note ein paar Dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre ſchlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn ſie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten ſingbar abſpielen ſollten, ohne ihr angewöhntes ungereimtes und lächerliches Fickfack einzumiſchen“. Das Geſangliche war ihm alſo Hauptnorm für die Forderungen, welche er an ein gutes Violinſpiel ſtellt. Als wichtigſtes Element dafür erkennt er die Tonbildung, und ſo fordert er vor allem einen „rechtſchaffenen und mannbaren Ton“. „Was kann wohl“, ſo fragt er, „abgeſchmackteres ſeyn, als wenn man ſich nicht getrauet die Geige recht anzugreifen; ſondern mit dem Bogen die Seyten kaum berühret und eine ſo künſtliche Hinaufwispelung bis an den Sattel (Steg) der Violine vornimmt, daß man nur da und dort eine Note ziſchen höret, folglich nicht weiß, was es ſagen will: weil alles lediglich nur einem Traume gleichet. Solche Luftviolinisten ſind ſo verwegen, daß ſie die ſchwerſten Stücke aus dem Steggreif weg zu ſpielen, keinen Anſtand nehmen. Denn ihre Wispeley, wenn ſie gleich nichts treffen, höret man nicht: Dieß aber heißt bey ihnen angenehm ſpielen. Die größte Stille dünket ſie ſehr ſüße. Müſſen ſie laut und ſtark ſpielen; alsdann iſt die ganze Kunſt auf einmal weg“. Aber weit entfernt davon, die Mannichfaltigkeit des Ausdrucks beſchränken zu wollen, bemerkt er vielmehr: „Der Bogenſtrich ſoll bald eine ganz modeſte, bald eine freche, bald eine ernſthafte, bald eine ſcherzhafte, jetzt eine ſchmeichelnde, jetzt eine geſetzte und erhabene, jetzt eine traurige, jetzt aber eine luſtige Melodie hervorbringen“.

Wie Mozart über den künſtleriſchen Vortrag mit beſonderer Rückſicht einerſeits auf die ſtreng muſikaliſche und andererſeits auf die virtuoſe Richtung dachte, geht aus Folgendem hervor: „Der gute Vortrag einer Compoſition nach dem heutigen Geſchmacke iſt nicht ſo leicht als ſichs manche einbilden, die ſehr wohl zu thun glauben, wenn ſie ein Stück nach ihrem Kopfe recht närriſch verzieren und verkräuſeln; und die von demjenigen Affecte ganz keine Empfindung

haben, der in dem Stücke ſoll ausgedrücket werden. Und wer ſind die Leute? Es ſind meiſtens ſolche, die, da ſie kaum im Takte ein wenig gut fortkommen, ſich gleich an Concerte und Solo machen, um (nach ihrer dummen Meinung) ſich nur fein bald in die Zahl der Virtuoſen einzudrängen. Manche bringen es auch dahin, daß ſie in etlichen Concerten oder Solo, die ſie rechtſchaffen geübet haben, die ſchwerſten Paſſagen ungemein fertig wegſpielen. Dieſe wiſſen ſie nun auswendig. Sollen ſie aber nur ein paar Menuete nach der Vorſchrift des Componiſten ſingbar vortragen; ſo ſind ſie es nicht im Stande: ja man ſieht es in ihren ſtudirten Concerten ſchon. Denn ſo lang ſie ein Allegro ſpielen, ſo gehet es noch gut: wenn es aber zum Adagio kömmt; da verrathen ſie ihre große Unwiſſenheit und ihre ſchlechte Beurtheilungskraft in allen Täcten des ganzen Stücks..... Die muſikaliſchen Stücke von guten Meiſtern richtig nach der Vorſchrift leſen, und nach dem im Stücke herrſchenden Affecte abſpielen iſt weit künſtlicher, als die ſchwereſten Solo und Concerte ſtudiren. Zu dem letzten braucht man eben nicht viel Vernunft. Und wenn man ſo viel Geſchicklichkeit hat die Applicaturen auszudenken: ſo kann man die ſchwerſten Paſſagen von ſich ſelbſt lernen; wenn nur eine ſtarke Übung dazu kömmt. Das erſte hingegen iſt nicht ſo leicht. Denn man muß nicht nur alles angemerkte und vorgeſchriebene genau beobachten, und nicht anders, als wie es hingeſetzet iſt, abſpielen: ſondern man muß auch mit einer gewiſſen Empfindung ſpielen..... Man ſchließe nun ſelbſt, ob nicht ein guter Orcheſtergeiger weit höher zu ſchätzen ſey, als ein purer Soloſpieler? Dieſer kann alles nach ſeiner Willkühr ſpielen, und den Vortrag nach ſeinem Sinne, je nach ſeiner Hand einrichten: da der erſte die Fertigkeit beſitzen muß, den Geſchmack verſchiedener Componiſten, ihre Gedanken und Ausdrücke allſogleich einzuſehen und richtig vorzutragen. Dieſer darf ſich nur zu Hauſe üben, um alles rein herauszubringen, und andere müſſen ſich nach ihm richten; jener aber muß alles vom Blatte weg, und zwar oft ſolche Paſſagen abſpielen, die wider die natürliche Ordnung des Zeitmaaſes lauffen; und er muß ſich meiſtens nach andern richten. Ein Soloſpieler kann ohne große Einſicht in die Muſik überhaupts ſeine Concerte erträglich, ja auch mit Ruhme abſpielen; wenn er nur

einen reinen Vortrag hat: ein guter Orcheſtergeiger aber muß viele Einſicht in die ganze Muſik, in die Setzkunſt und in die Verſchiedenheit der Charakters, ja er muß eine beſondere lebhafte Geſchicklichkeit haben, um ſeinem Amte mit Ehren vorzuſtehen; abſonderlich, wenn er ſeiner Zeit den Anführer eines Orcheſters abgeben will. Vielleicht ſind aber einige, welche glauben, daß man mehr gute Orcheſtergeiger als Soloſpieler findet? Dieſe irren ſich. Schlechte Accompagniſten giebt es freylich genug; gute hingegen ſehr wenig: denn heut zu Tage will alles Solo ſpielen. Wie aber ein Orcheſter ausſieht, welches aus lauter Soloſpielern beſteht, das laſſe ich jene Herren Componiſten beantworten, die ihre Muſiken dabey aufgeführet haben".

Gewährt die vorſtehende, auch heute noch beherzigenswerthe Kundgebung ſchon an ſich im Allgemeinen lebhaftes Intereſſe durch die Geradheit und Offenheit, mit der Mozart in ungeſchminkter Weiſe ſeinen Anſchauungen und Wahrnehmungen Ausdruck verleiht, ſo wird ſie insbeſondere noch bedeutſam durch die ſcharfe Betonung des Gegenſatzes zwiſchen dem guten Muſikerthum und der excluſiven virtuoſen Richtung. Es iſt ein höchſt bemerkenswerther Umſtand, daß ſchon damals, beim erſten Auftauchen des Virtuoſenthums ſich ſo gewichtige Stimmen gegen dasſelbe erhoben. Mit Recht dürfen wir darin ein ſprechendes Symptom deutſchen Geiſtes erblicken, welcher von jeher in allen Gebieten des Wiſſens und der Kunſt, gegen das Äußerliche, Oberflächliche ankämpfend, mit Vorliebe dem Gediegenen, Tüchtigen gehuldigt hat.

Man könnte glauben, daß Mozart übertreibt, wenn er von einem Orcheſter ſpricht, das aus lauter Soloſpielern beſteht. Seine Behauptung war indeſſen nicht aus der Luft gegriffen; er hatte nahe genug ein Beiſpiel davon vor ſich. Offenbar bezieht ſich die fragliche Äußerung auf die Stuttgarter Capelle, über die Schubart bemerkt: „Das Orcheſter am Würtembergiſchen Hofe beſtand aus den erſten Virtuoſen der Welt — und eben das war ſein Fehler. Jeder bildete einen eigenen Kreis, und die Anſchmiegung an ein Syſtem war ihm unerträglich. Daher gab es oft im lauten Vortrage Verzierungen, die nicht ins Ganze gehörten. Ein Orcheſter, mit Virtuoſen beſetzt, iſt eine Welt von Königen, die keine Herrſchaft haben". Und ferner:

„So ſtark und geübt das Orcheſter war, ſo ſchien es doch durch ſeine vielen Virtuoſen zu leiden. Ein Virtuos iſt ſehr ſchwer in die Ufer des Ripieniſten zu zwingen, er will immer austretten, und ſelbſt wogen".

Inzwiſchen ſcheint es doch, daß Jomelli, den wir ſchon bei früherer Gelegenheit [1]) als einen Mann von eben ſo großer Geiſtesgegenwart als Energie kennen gelernt, während ſeiner Amtsführung als württembergiſcher Hofcapellmeiſter (1758—1765) mit dieſem Virtuoſenorcheſter ſehr Bedeutendes geleiſtet hat. Man müßte ſonſt an Schubart's Mittheilungen vollſtändig irre werden, wenn er z. B. ſagt: „Durch ihn (Jomelli) iſt ehemals die Tonkunſt am würtembergiſchen Hofe zu einer ſo bedeutenden Höhe emporgeſtiegen. Niemand verſtand die Kunſt beſſer, ein Orcheſter von hundert und mehr Perſonen ſo zu lenken, als wäre Gedanke, Odem, Strich, Schlag, Empfindung — eins". Und ferner: „Jomelli ſtand noch an der Spizze des gebildetſten Orcheſters in der Welt. Der Geiſt der Muſik war groß und himmelerhebend, und wurde ſo ausgedrückt, als wäre jeder Tonkünſtler eine Nerve von Jomelli".

Beſtätigt werden dieſe etwas überſchwänglichen Urtheile im Weſentlichen durch eine Mittheilung in Gerber's Lexicon. Es heißt dort von Jomelli: „Geſchäzt wegen ſeiner großen Verdienſte, geliebt als ein Menſchenfreund, und gefürchtet, weil er überall uneingeſchränkte Vollmacht hatte, herrſchte er als ein Gott über ſeine Untergebenen. Wie er ſein ganzes Orcheſter zu einerley Empfindungen zu beleben, jedes Glied desſelben an ſeine Ideen zu feſſeln, überall Ordnung und eine beynahe unglaubliche Pünktlichkeit im Licht und Schatten zu erhalten, und mit dem Adlerblick ſeines feurigen Auges alles nach ſeinem Willen zu regiren im Stande war, kann man kaum glauben, wenn man nicht Augenzeuge davon war".

In Stuttgart huldigte man im Gegenſatz zu Mannheim und München ausſchließlich der italieniſchen Kunſt. Außer einer Menge italieniſcher Sänger und Sängerinnen war insbeſondere auch das Violinſpiel durch drei Italiener, nämlich durch Lolly, Ferrari und Nar-

1) Vergl. S. 147.

bini vertreten. Der künſtleriſche Glanz, mit welchem ſich der Württemberger Hof zu Anfang der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts umgab, war aber überhaupt auch unſtreitig mehr Modeſache als Bedürfnis. Begreiflich iſt es daher, wenn aus jenen Verhältniſſen kein dauernder Gewinn für die deutſche Kunſt hervorging, welche dort, wenigſtens im vorigen Jahrhundert, keine gedeihliche Pflege fand. Man zehrte endlich von den Traditionen der Vergangenheit, ohne für die Zukunft zu ſorgen. Charakteriſtiſch bemerkte Göthe hierüber bezüglich ſeines Stuttgarter Beſuches im Jahre 1797 [1]: „Es iſt ſehr intereſſant zu beobachten, auf welchem Punkt die Künſte gegenwärtig in Stuttgart ſtehen. Herzog Carl, dem man bei ſeinen Unternehmungen eine gewiſſe Großheit nicht abſprechen kann, wirkte doch nur zu Befriedigung ſeiner augenblicklichen Leidenſchaften und zur Realiſirung abwechſelnder Phantaſien. Indem er aber auf Schein, Repräſentation, Effekt arbeitete, ſo bedurfte er beſonders der Künſtler, und indem er nur den niedern Zweck im Auge hatte, mußte er doch die höhern befördern. In früherer Zeit begünſtigte er das lyriſche Schauſpiel und die großen Feſte; er ſuchte ſich die Meiſter zu verſchaffen, um dieſe Erſcheinungen in größter Vollkommenheit darzuſtellen. Die Epoche ging vorbei, allein es blieb eine Anzahl von Liebhabern zurück und zur Vollſtändigkeit ſeiner Akademie gehörte auch der Unterricht in Muſik, Geſang, Schauſpiel und Tanzkunſt. Das alles erhält ſich noch, aber nicht als ein lebendiges, fortſchreitendes, ſondern als ein ſtillſtehendes abnehmendes Inſtitut. Aus den brillanten Zeiten des Herzogs Carl, wo Jomelli die Oper dirigirte, iſt der Eindruck und die Liebe zur italieniſchen Muſik bei ältern Perſonen hier noch lebhaft verblieben. Man ſieht, wie ſehr ſich etwas im Publikum erhält, das einmal ſolid gepflanzt iſt. Leider dienen die Zeitumſtände den Obern zu einer Art Rechtfertigung, daß man die Künſte, die mit wenigem hier zu erhalten und zu beleben wären, nach und nach ganz ſinken und verklingen läßt". Sehr tadelnd ſpricht ſich Göthe auch über den damaligen Zuſtand der Stuttgarter Bühne aus.

Ganz entſprechend dieſen Verhältniſſen wurden vom Württem-

1) S. Göthe's „Belagerung von Mainz".

berger Hofe zu jener Zeit Kunſt und Künſtler behandelt. Ludwig Spohr, welcher 1807 mit ſeiner Frau dort ſpielte, giebt uns ein erbauliches Beiſpiel davon. Er hatte erfahren, daß die „hohen Herrſchaften“ daran gewöhnt ſeien, während der muſikaliſchen Vorträge Karten zu ſpielen. Auf ſeine Erklärung, unter ſolchen Umſtänden ſich bei Hofe nicht hören laſſen zu können, erhielt er die Zuſicherung, daß das Kartenſpiel während ſeiner Produktionen eingeſtellt werden ſolle. Nachdem, ſo berichtet Spohr, der Hof an den Spieltiſchen Platz genommen hatte, begann das Concert mit einer Ouvertüre, auf welche eine Arie folgte. Während dem liefen die Bedienten geräuſchvoll hin und her, um Erfriſchungen anzubieten und die Kartenſpieler riefen ihr „ich ſpiele, ich paſſe“, ſo laut, daß man von der Muſik und dem Geſang nichts Zuſammenhängendes hören konnte. Doch nun kam der Hofmarſchall zu mir, um anzukündigen, daß ich mich bereit halten ſolle. Zugleich benachrichtigte er den König, daß die Vorträge der Fremden beginnen würden. Alsbald erhob ſich dieſer, und mit ihm alle Übrigen. Die Bedienten ſetzten vor dem Orcheſter zwei Stuhlreihen, auf welche ſich der Hof niederließ. Unſerem Spiele wurde in großer Stille und mit Theilnahme zugehört; doch wagte Niemand ein Zeichen des Beifalls laut werden zu laſſen, da der König damit nicht voran ging. Seine Theilnahme an den Vorträgen zeigte ſich nur am Schluſſe derſelben durch ein gnädiges Kopfnicken, und kaum waren ſie vorüber, ſo eilte Alles wieder zu den Spieltiſchen und der frühere Lärm begann von Neuem . . . . . So wie der König ſein Spiel beendigt hatte und den Stuhl rückte, wurde das Concert mitten in einer Arie der Mad. Graff abgebrochen, ſo daß ihr die letzten Töne einer Cadenz förmlich im Halſe ſtecken blieben. Die Muſiker an ſolchen Vandalismus ſchon gewöhnt, packten ruhig ihre Inſtrumente in den Kaſten; ich aber war im Innerſten empört über eine ſolche Entwürdigung der Kunſt“.

Bei einer ſo untergeordneten Stellung konnte allerdings die Kunſt am Württemberger Hofe nicht gedeihen, geſchweige denn irgend einen maßgebenden Einfluß auf die Entwickelung der nationalen Muſik ausüben. In der That war Stuttgart unter den namhafteren Reſidenzen Deutſchlands auch die einzige, welche in letzterer Beziehung

ſich unvortheilhaft auszeichnete. Selbſt während der Jomelli'ſchen Glanzperiode blieb Stuttgart im deutſchen Vaterlande iſolirt, da man, wie Gerber ausdrücklich erklärt, ſich „weder zu Wien, noch zu Berlin, Dresden und Mannheim um das bekümmerte, was Jomelli in Stuttgart trieb". Vielmehr nahm der wälſche Meiſter deutſche Einflüſſe in ſich auf, wie ſein eigenes Geſtändnis beweiſt, daß „er ſehr viel von Haſſe und Graun gelernt". [1]) Ebenſowenig vermochten die namhaften italieniſchen, doch nur verhältnismäßig kurze Zeit am Stuttgarter Hofe beſchäftigten Violiniſten eine durchgreifende Wirkung auf die Entwickelung des deutſchen Violinſpiels auszuüben, da dasſelbe zu jener Zeit bereits beſtimmte Richtungen eingeſchlagen hatte.

Ähnlich wie in Berlin, wurde am Wiener Hofe die Tonkunſt, doch in beſchränkterer Weiſe geübt. Kaiſer Karl VI. war ſelbſt ſehr muſikaliſch. Er verſtand ſich ſogar darauf, bezifferte Bäſſe zu harmoniſiren, und accompagnirte die bei ihm ſtattfindenden muſikaliſchen Produktionen am Clavier. Seine Tochter Maria Thereſia und deren Gemahl, Franz I., waren gleichfalls der Muſik nicht fremd. Regen Antheil nahm auch der Sohn dieſes Kaiſerpaares, Joſeph II., an den Genüſſen der Kunſt. Er war, wie ſeine Mutter, im Geſange wohlgeübt, befleißigte ſich daneben des Clavier-, Violoncell- und Violaſpieles, und muſicirte nicht nur täglich während der Nachmittagsſtunden, ſondern veranſtaltete auch in jeder Woche drei Muſikaufführungen von größerem Umfange. Indeß kam dies alles hauptſächlich der Vokalmuſik zu Gute, da der Hof ſich überwiegend für dramatiſche Muſik, Joſeph II. aber insbeſondere für die italieniſche Oper intereſſirte. Es iſt bekannt, daß dieſer Fürſt für die in ſeiner Umgebung ſich vollziehende, kunſthiſtoriſch ſo bedeutſame Entwickelung der Inſtrumentalmuſik und deren Hauptträger weder Verſtändnis noch Sympathie beſaß. Unter ſolchen Umſtänden war die Pflege dieſes Kunſtgebietes und der damit im Zuſammenhange ſtehenden praktiſchen Kunſtübung, namentlich aber des Violinſpiels auf andere Stützpunkte angewieſen. Sie fand dieſelben vorzugsweiſe in

1) Schubart geſ. Schriften Bd. 5, S. 126.

den ariſtokratiſchen Kreiſen Wiens, die gute Muſiker brauchten und ſuchten. Um für dieſe Erſcheinung, wenn auch nur annähernd, ein richtiges Verſtändnis zu gewinnen, hat man ſich zu vergegenwärtigen, daß der öſterreichiſche Adel mit vielleicht beiſpielloſer Freigebigkeit die Förderung der Inſtrumentalmuſik durch Haltung von Privatcapellen begünſtigte. Es war damals an der Tagesordnung, entweder ein vollzähliges Orcheſter oder doch wenigſtens eine Art Kammermuſik für den eigenen Bedarf an Hausconcerten oder Tafel- und Abendmuſiken zu beſitzen, und das Beiſpiel Wiens wirkte hierin auch nach auswärts, insbeſondere aber auf den böhmiſchen Adel zurück. Natürlich konnten ſich nur ſehr begüterte Mäcene den Luxus geſtatten, ihr muſikaliſches Perſonal mit Männern von Fach zu beſetzen. Wo dies der Fall war, verſahen anerkannte Künſtler das Capellmeiſteramt. So ſtand beiſpielsweiſe Haydn beim Fürſt Eſterhazy, Krommer beim Fürſt Graſelkowitz und Anton Wranitzky beim Fürſt Lobkowitz in Dienſten. Auch berühmte auswärtige Muſiker ſuchte man zu gewinnen. Wir erinnern daran, daß Tartini drei Jahre lang beim böhmiſchen Grafen Kinsky engagirt war.

Reichten aber die pekuniären Mittel zu ſolchem Aufwande nicht aus, ſo half man ſich dadurch, daß man für die, zur Repräſentation erforderliche Dienerſchaft vorzugsweiſe Individuen wählte, welche das eine oder andere Inſtrument ſpielten. Demzufolge war es denn nichts Ungewöhnliches, Kammerdiener, Hofmeiſter, Sekretaire, und was ſonſt noch zu einer herrſchaftlichen Ökonomie gehört, zugleich als Mitglieder der Hausmuſik thätig zu ſehen. Wenn das auf ſolche Weiſe geſteigerte Bedürfnis nach brauchbaren Orcheſterkräften ſchon an ſich einen mächtigen Hebel für die Ausbildung des Inſtrumentenſpiels abgab, ſo empfing dasſelbe auch wichtige Impulſe durch das unermüdliche Wirken und Schaffen der Wiener Componiſten. Eine Reihe namhafter, zum größten Theil freilich nur noch dem Namen nach gekannter Tonſetzer war thätig, um jene Anſprüche zu befriedigen, welche aus dem reich entwickelten Muſikleben Wiens hervorgingen.[1]) Mitein-

1) Über das reichhaltige Wiener Muſikleben von der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ab bis in die Neuzeit enthält E. Hanslick's Buch: „Geſchichte des Concertweſens in Wien", (1869) werthvolle Darſtellungen.

ander rivaliſirend, wollte man bei ſeinen Muſikaufführungen durch Abwechſelung und Neuheit der Programme ſich hervorthun, und ſo entfalteten Männer wie Dittersdorf, Hoffmeiſter, Wanhall, Pleyel, Krommer, Wranitzky, Gyrowetz u. a. nach dem Vorbilde Haydn's und Mozart's eine rührige Thätigkeit im Gebiete der ſogenannten Kammermuſik, zu der damals auch die Symphonie gerechnet wurde. Man kann die Werke dieſes Genre, welche damals entſtanden, ohne Übertreibung nach Hunderten zählen. Sie ſind freilich längſt im Strome der Zeit untergegangen, haben jedoch bei ihrem Erſcheinen weſentlich mit zur Ausbildung des Inſtrumenten- und, was unſer Intereſſe beſonders in Anſpruch nimmt, des Violinſpieles beigetragen. Wie allgemein dieſes letztere zu Wien im vorigen Jahrhundert verbreitet war, beweiſt ſchon allein die Thatſache, daß die dortigen Inſtrumentalcomponiſten der Mehrzahl nach die Geige mit Geſchick zu handhaben wußten. Bemerkenswerthe Beiſpiele bieten dafür Dittersdorf, Gyrowetz, Krommer und die Gebrüder Wranitzky. Von dieſem Bruderpaare war es der jüngere, Anton Wranitzky, welcher beſonders wichtig für das Wiener Violinſpiel wurde, indem er neben Dittersdorf gewiſſermaßen als Begründer der dortigen Geigenſchule angeſehen werden darf.

Dittersdorf, geb. 2. December 1739 zu Wien, ſpricht in ſeiner Selbſtbiographie von den Violinſpielern König, Joſeph Zügler und Trani, die ſämmtlich ſeine Lehrer waren, und jedenfalls zu den beſten damaligen Geigern des Ortes gehörten. Man hielt ſich, wie überall, ſo auch in Wien vorzugsweiſe an die italieniſchen Muſter. Dittersdorf erzählt uns: „Ich nahm die geſtochene Sammlung der Locatelli'ſchen Sonaten, die ich von meinem neuen Lehrer (Trani) bekommen hatte. So altväteriſch dieſe Sonaten zu jetziger Zeit klingen möchten, ſo will ich ſie doch jedem angehenden Schüler auf der Violine nicht zum Produciren, ſondern zum Exerciren, beſtens empfohlen haben. Er wird bey Erlernung derſelben große Progreſſen im Fingerſatz, in verſchiedenen Strichen, Arpeggio's, Doppelgriffen u. ſ. w. machen". Weiter berichtet Dittersdorf, daß er Zuccharinſche, Tartiniſche und Ferrariſche Compoſitionen ſtudiren mußte. Aber nicht nur mittelbar, ſondern auch unmittelbar durch per-

ſönliche Berührung wurde das italieniſche Violinſpiel für Wien maßgebend. Dittersdorf berichtet, daß Trani bei Ferrari's Anweſenheit in Wien deſſen Buſenfreund wurde, und bemerkt dazu: „Überall wo Ferrari ſich hören ließ, mußte er (Trani) accompagniren. Dies wirkte ſo auf ihn, daß er ſich Ferrari's Methode, Fingerſatz, Strich und Vortrag ganz zu eigen machte. Zur Dankbarkeit für das vielfältige Accompagniren erlaubte Ferrari ihm, ſeine ſchönſten Concerte und Sonaten abſchreiben zu dürfen. Ungeachtet Trani ſchon einige Jahre nicht mehr Solo ſpielte, hatte er doch die Gabe, ſeinen Schülern das beizubringen, was er ſelbſt nicht mehr auszuüben vermochte. So kam es denn, daß ich die Ferrariſchen Stücke ganz nach dem Geſchmacke ihres Schöpfers ſpielen lernte, weshalb mich manche Wiener im Scherz Ferrari's kleinen Affen nannten".

Dittersdorf war, wie noch erwähnt ſei, ſchon mit dem zwölften Lebensjahre bei der Privatcapelle des k. k. Feldmarſchalls Joſeph von Hildburghauſen als Violiniſt thätig. Er mußte ſich „bereit halten, bei jeder Akademie, die der Prinz den ganzen Winter hindurch alle Freitage dem hohen Adel zu geben gewohnt war, mit einem Solo aufzuwarten".

Gewiß war Dittersdorf ein für ſeine Zeit ſehr tüchtiger Violinſpieler. Auch in reiferen Jahren ließ er ſich gelegentlich noch hören; ſo in Bologna. Er war dort in Geſellſchaft Gluck's, und hörte in der Kirche S. Paolo von dem Geiger Spagnoletto zwiſchen den Pſalmen der Vesper ein Tartiniſches Concert ſpielen. „Die ganze Kirche", ſo berichtet er, „war voll von Kennern und Muſikliebhabern, und man ſah aus den Mienen aller Zuhörer, daß der Violiniſt allgemeinen Beyfall fand. Gluck ſagte zu mir: Nun können Sie auf den Beyfall Ihrer Zuhörer morgen ſichere Rechnung machen, da ſowohl Ihre Compoſitionen als ihr Vortrag viel moderner iſt". Gluck hatte wahr geſprochen, denn als Dittersdorf am nächſten Tage ſich beim Hochamt hören ließ, fand er alle Anerkennung.

War auch das Violinſpiel, wie aus den vorſtehenden Mittheilungen erſichtlich iſt, in Wien um die Mitte des 18. Jahrhunderts ſehr verbreitet, ſo zog doch hiervon, den Bedürfniſſen gemäß, hauptſächlich die Kammermuſik den Vortheil, während das eigentliche Solo-

ſpiel dort im Vergleich zu andern deutſchen Städten ſich erſt verhältnismäßig ſpät zu wirklicher Bedeutſamkeit und Geltung erhob. Der Schwerpunkt des Wiener Muſiklebens lag eben infolge der von Joſeph Haydn eingeſchlagenen Richtung, die alle Herzen und Hände in Bewegung verſetzte, zu entſchieden in dem Beſtreben nach gemeinſamer Kunſtübung, um eine excluſivere Pflege der Geige ſogleich zu begünſtigen. Deshalb tritt die letztere daſelbſt als Soloinſtrument nicht viel vor dem Schluſſe des 18. Jahrhunderts in das zeitgemäße Stadium der Specialkunſt.

Als eine der erſten bemerkenswerthen Erſcheinungen in dieſer Beziehung iſt, wie ſchon bemerkt wurde, Anton Wranitzky zu betrachten. Geboren 1761 im mähriſchen Marktflecken Neureiſch, wurde er urſprünglich für das Studium der Rechte beſtimmt, welches er zu Brünn betrieb. Doch war er ſeit ſeinem Kindesalter mit Muſik beſchäftigt, und namentlich widmete er ſich eifrig dem Violinſpiel. Dieſes vervollkommnete er, als er von Brünn nach Wien gegangen, bis zu ungewöhnlichem Grade, und bald ſammelte ſich um ihn eine Schaar Lernbegieriger, denen er neben ſeinem Capellmeiſterdienſt ein hochgeſchätzter Mentor wurde. Seine Maximen hat er in einem kurzgefaßten „Violin-Fondament“ von nicht mehr als 18 Seiten niedergelegt, welches ſich als ein ſchwacher Nachhall der Mozart'ſchen Schule erweiſt. Bemerkenswerth iſt darin der ausdrückliche Hinweis auf die Anlehnung an die Hauptmeiſter der italieniſchen Schule. Nachdem er die „Violinexempel von Fux“ zur Übung empfohlen hat, ſagt er: „Mitunter können auch andere Galanterie-Beiſpiele, um den Schüller bey dem Geſchmack zu erhalten, angewendet werden. Da aber die gebundene Art die vorzüglichſte iſt, ſo ſollen die Schüller dazu am meiſten verhalten werden. Hierin wird ihnen der unſterbliche Corelli und Tartini den weſentlichſten Dienſt einſtweilen verſchaffen“.

Wranitzky hat einiges für Violine componirt, darunter die ehedem ſehr beliebten Variationen über das Thema: „ich bin liederlich“ ꝛc., die mit allerhand Virtuoſenſtückchen ausgeputzt ſind.

Unter ſeinen zahlreichen Schülern gelangten zu größerer Geltung Türke und Schuppanzigh. Namentlich war es der zweitgenannte, ſchon aus Beethoven's Leben bekannte Künſtler, welcher ſich bedeuten-

des Anſehn als Violiniſt in und außerhalb Wiens errang. Er that ſich indeß vorzugsweiſe als Concertmeiſter und Quartettſpieler hervor. In letzterer Beziehung galten ſeine Leiſtungen lange als Muſter für Auffaſſung und entſprechende Darſtellung der betreffenden Kunſtgattung. Schuppanzigh erwarb ſich das Verdienſt, die Quartettmuſik durch regelmäßige Aufführungen zuerſt in die Öffentlichkeit eingeführt zu haben, womit er in tonangebender Weiſe allen gleichartigen Unternehmungen anderer Städte voranging. Der Beginn dieſer Quartettakademien fällt in das Winterhalbjahr 1804—1805. Außer Schuppanzigh, als Führer derſelben, waren dabei zunächſt betheiligt: deſſen Schüler Mayſeder (Violine II), ſodann Schreiber, fürſtl. Lobkowitz'ſcher Kammermuſikus (Viola) und Anton Krafft (Violoncello). Dieſer Verband löſte ſich auf, nachdem Schuppanzigh in die Dienſte des Grafen und ſpäteren Fürſten Raſumowsky getreten war.[1]) Schindler berichtet darüber in ſeiner Beethovenbiographie: „Das ſchon in jener Zeit ausgezeichnete Quartett: Schuppanzigh — I. Violin, Sina — II. Violin, Weiß — Bratſche, Kraft (Vater) abwechſelnd mit Linke — Violoncello, — das ſpäterhin unter dem allgemeinen Namen das „Raſumowsky'ſche Quartett[2]) die ausgebreitetſte und wohlverdiente Celebrität erlangte — dieſes Quartett verherrlichte die muſikaliſchen Zirkel des Fürſten Lichnowsky, und dieſen vier echten Künſtlerſeelen hauchte Beethoven nach und nach ſeinen erhabenen Geiſt ein.....

„Dieſer Quartettverein, für deſſen muſikaliſch reine Sitten Beethoven nie aufhörte Sorgfalt zu tragen, galt mit Recht für die einzig wahre Schule, die Quartettmuſik Beethoven's, dieſe neue Welt voll erhabener Bilder und Offenbarungen, kennen zu lernen".

Aber nicht nur die Beethoven'ſchen Quartette reproducirten dieſe Künſtler im Geiſte ihres Autors, ſie hatten durch den perſönlichen Verkehr mit Haydn auch ein erſchöpfendes Verſtändnis für deſſen

---

1) E. Hanslick: Geſchichte des Concertweſens in Wien. S. 203.

2) Fürſt Raſumowsky war zu jener Zeit k. ruſſiſcher Geſandter am Wiener Hofe, und ein großer Kunſtfreund. Ihm widmete Beethoven die 3 Streichquartette op. 59.

Werke gewonnen, und in Betreff der Mozart'schen Quartette waren ihnen Hofrath Mosel und Abbé Stadler als anerkannte Autoritäten fördernd zur Hand gewesen.

Ignaz Schuppanzigh, geb. 1776, war der Sohn eines Professors an der Realschule in Wien, und bildete sich zunächst als Liebhaber im Violaspiel aus. Gegen 1796 ging er indessen zur Violine und zugleich ganz zur Musik über, und brachte es bald so weit, daß er 1797 schon eigene Musikakademien im großen Saale des Wiener Augartens veranstalten konnte, die während der schönen Jahreszeit, Morgens von 7—9 stattfanden, und jahrelang zu den beliebtesten und gesuchtesten Kunstgenüssen der Kaiserstadt gehörten. Lange Zeit war er auch bei der Hausmusik des Fürsten Rasumowsky als Führer derselben thätig, und erst 1824 erhielt er eine feste Anstellung in der kaiserl. Capelle. Doch genoß er die Früchte derselben nicht lange, denn schon 6 Jahre später, am 2. März 1830 starb er. Geboren wurde er 1776.

Reichardt sagt von ihm (Vertraute Br. aus Wien, Bd. 1, S. 333), daß sein „ausgezeichnetes Talent sich nirgend bestimmter und vollkommener ausspricht, als im Vortrag der Beethoven'schen Sachen". Sonsthin charakterisirt er sein Spiel (ebendas. Bd. 1, S. 206 f.) folgendermaßen: „Herr Schuppanzigh hat eine eigene pikante Manier, die sehr wohl zu den humoristischen Quartetts von Haydn, Mozart und Beethoven paßt; oder wol vielmehr aus dem angemessenen launigen Vortrag dieser Meisterwerke hervorgegangen ist. Er trägt die größten Schwierigkeiten deutlich vor, wiewohl nicht immer mit vollkommener Reinheit, worüber sich die hiesigen Virtuosen überhaupt oft wegzusetzen scheinen[1]); er accentuirt auch sehr richtig und bedeutend. Auch sein Cantabile ist oft recht singend und rührend. Er führt seine wohlgewählten, in den Sinn des Componisten recht gut eingehenden Nebenmänner auch gut an, nur störte er mich oft durch die hier allgemein eingeführte verwünschte Art mit dem Fuße Takt zu schlagen, selbst wo es gar nicht Noth thut, oft nur aus leidiger Gewohnheit, oft auch nur, um das Forte zu verstärken. Über-

1) Vergl. auch Allgem. musik. Ztg., Jahrg. III, 24, und IV, 534.

haupt hört man hier ſelten ein Forte oder gar Fortiſſime, ohne daß der Anführer ungeſtüm mit dem Fuße drein ſchlägt. Dies ſtört mir aber allen freien, reinen Genuß, und jeder ſolcher Schlag unterbricht mir die übereinſtimmende, vollendete Ausführung, die er erzeugen helfen ſoll, und die ich von jeder öffentlichen Producirung erwarte".

E. Hanslick berichtet a. a. O. über dieſen Künſtler: „Schuppanzigh's Vortrag wird uns von ſachkundigen Zeitgenoſſen als energiſch und geiſtvoll geſchildert, nicht frei jedoch von einer gewiſſen abſichtlichen Zerriſſenheit, welche gern durch Trennen zuſammengehöriger Phraſen, Hervorheben unwichtiger Noten, ſelbſt durch willkürliche Behandlung des Taktes bedeutend und originell erſcheinen wollte und ſo vielleicht die Quelle einer ſpäteren Vortragsweiſe wurde, die man kurz die „affectirte" nennen kann", und fügt dann hinzu: „Dieſen ſcharfen Beigeſchmack dürfte Sch.'s Vortrag erſt in ſpäteren Jahren bekommen haben".

Unter den Schülern Schuppanzigh's ſind vor allen Joſeph Mayſeder und Joſeph Strauß zu nennen, die man in dem folgenden Abſchnitte über das deutſche Violinſpiel näher kennen lernen wird.

Die rege Förderung, welche dem Violinſpiel während des 18. Jahrhunderts in den Hauptſtädten Deutſchlands zu Theil wurde, fand ihre Ergänzung durch dasjenige, was in dieſer Beziehung gleichzeitig an den kleineren Höfen, ſo wie ſonſt in kunſtſinnigen Städten geſchah. Eine nicht geringe Anzahl trefflicher Violiniſten erhielt dadurch Gelegenheit, hier und da für die Kunſt zu wirken, und dieſelbe auch außerhalb der großen Centralpunkte des nationalen Geiſteslebens heimiſch zu machen. Nachſtehend folgen Mittheilungen über die bemerkenswertheſten dieſer Künſtler, ſo weit das vorhandene Material dafür ergiebig iſt.

Heinrich Chriſtoph Degen, geb. zu Anfang des 18. Jahrhunderts bei Glogau, war 1757 am Schwarzburg-Rudolſtädter Hofe als Soloviolinist und Cembaliſt thätig; von ſeinen Violincompoſitionen iſt nichts gedruckt.

Der erzbiſchöflich Salzburgiſche Hofcomponiſt Ferdinand

Seidel wurde gleichfalls zu Anfang des 18. Jahrhunderts, und zwar in dem schlesischen Städchen Falkenberg geboren. Er bildete sich im Violinspiel in Wien unter Rosetti's Anleitung aus. Gerber berichtet von ihm, daß er ein ausgezeichneter Geiger gewesen sei, und daß er in seinen Violincompositionen, welche Manuscript geblieben sind, „eben so viel Fremdes als Schweres angebracht habe". In seiner Salzburger Stellung wechselte er als Dirigent mit Eberlin, Cristelli und Leopold Mozart ab.

Joseph Blume, geb. 1708 zu München, wurde wahrscheinlich durch seinen Vater, der als Violinist in der Münchener Hofcapelle angestellt war, zum Geiger erzogen. Zunächst fand er in seiner Vaterstadt als Hofgeiger Anstellung, dann trat er in die Dienste des Fürsten Lubomirski, und 1733 in die Capelle des Kronprinzen von Preußen. Er gehörte derselben auch nach der Tronbesteigung Friedrich's d. Gr. an. Sein Tod erfolgte 1782. Seine Violin-Capricen erfreuten sich ehedem großer Beliebtheit.

Georg Simon Löhlein, geboren 1727 in dem Sachsen Coburg-Gothaischen Orte Neustadt auf der Haide, machte sich durch eine in mehreren Auflagen erschienene Violinschule bekannt, welche ein mit pädagogischem Verständnis für die Anfangsgründe abgefaßtes Lehrbuch ist, inhaltlich aber nicht mit Mozart's Violinschule rivalisiren kann. Er war ums Jahr 1779 Capellmeister in Danzig, wo er 1782 starb.

Von größerer Bedeutung war Wenzeslaus Pichl, geb. 1741 zu Bechin in Böhmen. Auch für ihn war der Ausgangspunkt der musikalischen Bildung, wie bei so vielen Meistern des vorigen Jahrhunderts, die Singkunst. Schon als zwölfjähriger Knabe gehörte er dem Gesangschor im Jesuitenseminar zu Brzeznicz an. Später wandte er sich nach Prag, um dort den akademischen Studien obzuliegen. Die Tonkunst wurde indessen für ihn in dieser musikalischen Stadt Hauptbeschäftigung. Er spielte fleißig Violine, auf der er schon in seiner Jugend Übung gehabt hatte. Wichtig wurde hier für ihn die Dazwischenkunft Dittersdorf's [1]), der ihm (1760) nicht allein

1) S. d. Selbstbiographie.

Anleitung im Violinſpiel gab, ſondern ihn auch für die Capelle des Biſchofs von Großwardein gewann. In dieſer blieb Pichl einige Jahre und beſchäftigte ſich mit mannichfaltigen ſchöpferiſchen Verſuchen, unter denen auch einige über lateiniſche Texte abgefaßte Opern genannt werden. Endlich verließ er den einſamen, damals in geiſtiger Hinſicht noch mehr als heute iſolirten Ort ſeines Aufenthaltes und ging, einen 1769 aus Petersburg an ihn ergangenen Ruf ablehnend, zurück nach Prag, um dort als Capellmeiſter in die Dienſte des Grafen Hartig zu treten. Hier blieb er nicht lange, denn ſchon 1771 folgte er dem Rufe als erſter Violiniſt an das Nationaltheater zu Wien. Doch auch dieſe Stellung vermochte ihn nicht dauernd zu feſſeln, und er begab ſich nach Italien. Fétis berichtet, daß er 1775 durch Vermittelung Maria Thereſia's Muſikdirektor bei dem in Mailand reſidirenden Erzherzog Ferdinand wurde. Gerber meldet dagegen, daß er bei dieſem Prinzen „Compositore di musica“ geweſen ſei, vermerkt aber für die Zeit ſeiner Anſtellung das Jahr 1791. Wie dem auch ſei, gewiß iſt, daß Pichl lange Zeit (Fétis behauptet 21 Jahre) in Italien war, dort mit den berühmteſten Künſtlern nahen Umgang pflog, und ſein Violinſpiel, namentlich unter Nardini's Leitung, vervollkommnete, dem er auch eines ſeiner Werke: Cento (100) Variazioni per il Violino sulla Scala del B fermo, Napoli 1787“ widmete. Es iſt dies offenbar eine Nachbildung der von Tartini geſchriebenen und unter dem Titel „L'arte del arco“ veröffentlichten 50 Variationen über eine Corelli'ſche Gavotte. Die franzöſiſche Occupation Mailands (1796) machte dem Aufenthalte Pichl's in Italien ein Ende. Er kehrte im Gefolge ſeines Gönners nach Wien zurück, und ſtarb dort als deſſen Capellmeiſter nach Fétis im Juni 1804, nach Gerber dagegen im Januar 1805 während eines Concertvortrages beim Fürſten Lobkowitz.

Pichl war ein fleißiger Componiſt, ſowohl für die Kammermuſik als auch ſpeciell für die Violine. Die letztere behandelte er mit großem Geſchick und bedeutender Einſicht, wie ſeine Capricen [1]) zei-

1) Man findet ſie in der bei Holle in Wolfenbüttel von C. Witting herausgegebenen „Kunſt des Violinſpieles“.

gen, die indeſſen bei dem Reichthum an vorzüglichen Violincompoſitionen dieſer Gattung gerade heute keinen beſonderen Antheil mehr erwecken können.

Der aus der Mannheimer Tonſchule hervorgegangene ausgezeichnete Geiger Chriſtian Danner wurde 1745 in Mannheim geboren, war der Schüler ſeines Vaters, welcher der kurpfälziſchen Capelle angehörte, und wurde 1761 gleichfalls Mitglied dieſes Künſtlerverbandes. Im Jahre 1778 wurde die Capelle nach München verlegt, und hier wirkte Danner noch bis 1783 mit. Dann folgte er dem Rufe als Concertmeiſter nach Zweibrücken, und 1792 nach Karlsruhe. Hier war er in gleicher Eigenſchaft bis zu ſeinem Tode (1816) thätig. Ein Theil ſeiner Violincompoſitionen erſchien im Druck.

Danner hat für die Geſchichte des Violinſpiels inſofern beſondere Bedeutung, als er der Lehrer Friedrich Eck's, eines der beſten Geiger jener Zeit, war.

Franz Anton Ernſt, geb. am 3. December 1745 zu Georgenthal in Böhmen, war in Prag zeitweilig der Schüler Lolly's, nachdem er ſein Talent bereits weit ausgebildet und beim Grafen Salm als Sekretair in Dienſten geſtanden hatte. Weiterhin lebte er in Straßburg, wo er noch den Unterricht des nachſtehend beſprochenen Geiger's Stade (Stad) genoß. 1778 wurde er als Solovioliniſt an den Gothaiſchen Hof berufen. Hier ſtarb er, als Künſtler und zugleich als Inſtrumentenbauer geſchätzt, am 13. Januar 1805.

Über den Violiniſten Franz Stade, deſſen Erſcheinen in die erſte Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verſetzen iſt, da er 1760 bereits als erſter Violiniſt in der landgräfl. Caſſelſchen Capelle thätig war, ſind die Nachrichten ſehr lückenhaft. In Gerber's neuem Lexicon wird über ihn berichtet, daß er 1761 Caſſel verließ, nachdem dort der Violinſpieler Eſſer als Concertmeiſter engagirt worden, jedoch 1763 wieder dahin zurückkehrte, um nach Jahresfriſt abermals davon zu gehen. Als Motiv für dieſe Unbeſtändigkeit wird bemerkt, daß Stade ein unruhiger, ungebildeter und eigenſinniger Menſch geweſen ſei. Er ſoll indeß als Adagioſpieler excellirt und in dieſer Eigenſchaft bedeutenden Ruf gehabt haben. Sein Ende wird als trübſelig geſchildert. Angeblich hätte er, „nachdem er durch Ausſchweifungen

alles Talent verloren, aus Noth in den Dorfſchenken aufgeſpielt". Vielleicht iſt Franz Stade derſelbe Künſtler, welcher in Gerber's altem Lexicon als Stad oder Stady angeführt iſt. Gerber glaubt, daß beide Namen ein und dieſelbe Perſon bezeichnen, und ſagt darüber: „Stady fand man ſchon 1766 unter den Nahmen berühmter Violiniſten, und vom Stad ſind um 1780 zu Paris VI Violinſolos und 1782 zu Wien XXXVII Variations pour le Violon et Basse geſtochen worden. Auch befanden ſich in der Leipziger Niederlage (Breitkopf's?) um dieſe Zeit VI Klaviertrios mit Viol. und Baß in M. S. von ſeiner Arbeit. Es kann wohl niemand anders ſeyn, als der große Violiniſt Stad, welcher ſich ums Jahr 1773 zu Straßburg aufhielt und vermuthlich noch daſelbſt lebt". Fétis bemerkt über Stad, daß er gegen 1765 in Paris und 1782 in Wien geweſen ſei.

Der Componiſt und Hofconcertmeiſter Caspar Staab zu Fulda diente in der dortigen Capelle ſeit 1753. Sein Fürſt (Heinrich) gewährte ihm die Mittel, um in Mannheim und Stuttgart die höhere Ausbildung als Violiniſt unter Cannabich's, Fränzel's und Lolly's Leitung zu vollenden. Er war 1753 zu Damm bei Aſchaffenburg geboren, und ſtarb am 19. Auguſt 1798 am Schlagfluß zu Fulda.

In Braunſchweig, wo die Muſik im vorigen Jahrhundert von Seiten des Hofes ungewöhnliche Beachtung fand, wie Schubart[1]) berichtet, wirkte gegen 1760 der treffliche Violiniſt Carl Auguſt Peſch als herzogl. Concertmeiſter. Es wird ihm (bei Gerber) außerordentliche Hand- und Bogenfertigkeit nachgerühmt; auch ſoll er ein ſehr tüchtiger Orcheſterführer geweſen ſein. Reichard ſagt über ihn (Briefe eines aufmerkſ. Reiſenden II, 50): „Herr Peſch iſt ein ſehr geſchickter Violiniſte. Er beſitzt viel Fertigkeit und Sicherheit in der linken Hand, und viel Leichtigkeit und Geſchmeidigkeit in der rechten. Kurze ſchnelle Bogenſtriche im Allegro ſind daher ſeine Hauptſtärke. Er iſt auch Componiſt für ſein Inſtrument, und man findet in ſeinen Arbeiten ſehr angenehme Gedanken und viel gute Violinfiguren für

1) Deſſen Angabe, daß Nardini und Ferrari der dortigen Capelle angehört hätten, beruht ſicher auf einem Irrthum. Wenigſtens findet ſich nirgend eine Beweisſpur auf.

Hand und Bogen". Geboren wurde er gegen 1730; ſein Tod fällt in den Auguſt des Jahres 1793.

Peſch war zugleich Lehrer des Erbprinzen, nachmaligen Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand, der, wie wir weiterhin ſehen werden, für Ludwig Spohr's künſtleriſche Entwickelung wichtig wurde. Gerber bemerkt, daß der Herzog es auf der Violine dem Virtuoſen nahe gebracht habe, und Schubart ſagt von ihm: „Der jetzt regierende Herzog von Braunſchweig ſpielt die Violine vortrefflich, und unterhält jetzt eines der beſten Orcheſter. Für das Theater iſt er nicht ſo eingenommen, wie für die Kammermuſik. Er pflegt gemeiniglich bei den Concerten mitzuſpielen. Sein Solo wird auch von Kennern bewundert: er ſpielt die ſchwerſten Stücke eines Lolli mit Ausdruck und Fertigkeit". Dieſe Urtheile werden durch Leopold Mozart beſtätigt, welcher über das Spiel des Herzogs von Braunſchweig berichtet, derſelbe „ſpiele ſo gut, daß ein Muſicus von Profeſſion dadurch ſein Glück machen könne".

Als Schüler Tartini's ſind Anton Kammel und Lorenz Schmitt zu nennen. Der erſtere, gegen Mitte des 18. Jahrhunderts in Böhmen geboren, wurde von ſeinem Gönner, dem Grafen Waldſtein, zur Ausbildung ſeines Talentes nach Padua geſchickt. Nach beendeter Lehrzeit ließ er ſich für einige Zeit in Prag nieder, legte dort (wie Gerber mittheilt) viele Proben ſeiner Geſchicklichkeit, namentlich aber im innigen und rührenden Vortrag des Adagio ab, und begab ſich dann, ohne von ſeinem Vorhaben etwas verlauten zu laſſen, nach London. Hier wurde er Mitglied der königl. Kammermuſik und verheirathete ſich mit einer reichen Dame. Man weiß weder Geburts- noch Todesjahr dieſes Künſtlers, glaubt aber, daß das letztere noch vor 1788 falle. Seine Violincompoſitionen, deren Verzeichniß ſich bei Gerber findet, ſind längſt untergegangen.

Lorenz Schmitt, geb. 27. April 1731 zu Obertheres im Würzburger Gebiet, empfing ſeine erſte muſikaliſche Ausbildung im Kloſter Theres. Er zeigte ſo treffliche Anlagen zum Violinſpiel, daß der Fürſt von Greifenklau zu Mainberg ſich ſeiner väterlich annahm und ihn nach Würzburg zu dem Violiniſten Enderle in die Lehre gab. Hier vollendete er im Juliusſpitale zugleich ſeine anderweite Bildung.

Im vierundzwanzigſten Lebensjahre nahm ihn der Fürſt Adam Friedrich von Würzburg in ſeine Dienſte und gewährte ihm überdies die Mittel zu einem vierjährigen Aufenthalte in Italien. Schmitt trat die Reiſe dahin 1757 an, und wurde Tartini's Schüler. Von der Natur mit kräftigem Körperbau und glücklich gebildeter Hand verſehen, überwand er mit Leichtigkeit alle Arten von Schwierigkeiten. Sein durch das ſtärkſte Orcheſter dringender Ton war ſo mächtig, daß er, um ihn abzudämpfen, beim Üben die Geige mit einem Tuch zu bedecken pflegte. Nachdem Schmitt in ſeine Würzburger Stellung zurückgekehrt war, ließ er es keineswegs bei Dem bewenden, was er bis dahin errungen hatte. Unabläſſig ſtrebte er vorwärts, ſuchte ſich durch eifriges Studium alle Richtungen ſeiner Kunſt zu erſchließen und anzueignen, und gelangte ſo zu einer Meiſterſchaft, die ihn keine Rivalität ſcheuen ließ. Im Jahre 1774 wurde er zum Concertmeiſter und in der Folge auch zum Kapellmeiſter am Würzburger Hofe ernannt. Wohl hätte dieſem Künſtler ein bedeutſamerer Wirkungskreis gebührt, als der, welchem er vorſtand. Doch die Anhänglichkeit an den Fürſten, welchem er Alles verdankte, ließ ihn nicht zu dem Entſchluſſe kommen, auf eine der ihm mehrfach gemachten ehrenvollen Anerbietungen einzugehen, ſo verlockend ſie auch ſein mochten. Selbſt ein Antrag aus London, der ihm jene Poſition verhieß, welche an ſeiner Stelle W. Cramer übernahm, vermochte ihn nicht anderen Sinnes zu machen. Er ſtarb im Juni 1796 zu Würzburg. Als ſeine Schüler werden genannt: Bäumel (Bambergiſcher Concertmeiſter) und die Würzburgiſchen Hofviolinisten Reuſchel und Demar. Der letztere hat ſich durch ſeine 1808 in Paris erſchienene Violinſchule: „Nouvelle Méthode abrégée pour le Violon avec tous les principes indispensables à l'usage des Commençants“, bekannt gemacht. Er war (nach Gerber) Virtuoſe auf der Violine, Viola d'Amour und beſonders auf der Altviole, und gehörte der großherzogl. Hofcapelle zu Würzburg an. Geboren wurde er 1774 zu Gauaſchach in Franken. Fétis iſt der Meinung, daß die erwähnte Violinſchule eine Arbeit von Demar's Bruder ſei, der die Vornamen Johann Sebaſtian führte.

Eine beſondere Celebrität des Violinſpiels mit ſtarkem virtuoſem

Beigeſchmack ſcheint im vorigen Jahrhundert Michael, Ritter v. Eſſer, geb. in Zweibrücken (nach Gerber's a. Lex. in Aachen), geweſen zu ſein. Schubart nennt ihn „einen berümten Violiniſten von ganz eigenem Ausdruck“ und ſagt weiter über ihn: „Er ſpielt das Adagio und Allegro gleich ſtark, und beſitzt verſchiedene Kunſtgriffe, wodurch er die Töne auf die einnehmendſte Art modificirt. Lieblicher kann man nichts hören, als wenn er ſtatt des Bogens mit einem Hölzchen die Saiten ſchlägt (!) und damit ſeiner Geige die ſanfteſten Harmonien (!!) entlockt. Er componirt ſehr ſchön für ſein Inſtrument und ſein Satz hat ungemein viel Eigenheit. Mit den Eigenſchaften eines Virtuoſen verbindet er auch alle Capricen deſſelben: nie rührt er ſeine Geige an, wenn er nicht die Schäferſtunde des Genius fühlt; denn er behauptet, ein Virtuos, der nicht begeiſtert iſt, ſey bloßer Mechaniker“. — Gerber berichtet über ihn: „anfangs ſtand er in der Heſſen-Caſſeliſchen Capelle. Verließ aber dieſe Dienſte bald wieder und durchreiſete die vornehmſten Länder in Europa. Die außerordentliche Fertigkeit und Eleganz ſeines Spieles erregte bey Kennern Bewunderung und bey Liebhabern Erſtaunen. Zu Paris räumte man ihm den Vorzug ein, und zu London öffnete ſich für ihn ſeine Kunſt zu belohnen, eine Goldgrube. 1777 befand er ſich zu Bern und 1779 zu Baſel“. Eſſer verſtand ſich auch auf das Viola d'Amour-Spiel. Von ſeinen Compoſitionen ließ er nichts drucken.

Von dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien wirkenden Ignaz Schweigl hat man einzig und allein Kunde durch ſeine 1786 in erſter, 1794 in zweiter Auflage erſchienene Violinſchule. Nach den Mittheilungen, welche Gerber über dieſelbe macht, geht der Autor, mit Ausnahme einer Anleitung über das Flageolettſpiel, nicht über Leopold Mozart's gleichartiges Lehrbuch hinaus.

Eines bedeutenden Rufes genoß ſeiner Zeit der Violiniſt Anton Janitſch, 1753 in der Schweiz geboren. Sein Vater ſchickte ihn als zwölfjährigen Knaben nach Turin zu Pugnani, bei dem er ſich während eines zweijährigen Studiums zu einem vorzüglichen Künſtler heranbildete. Einen Wirkungskreis fand er zunächſt als Concertmeiſter beim Kurfürſten von Trier; dann war er in gleicher Eigenſchaft am Hofe des Fürſten von Wallerſtein-Öttingen thätig. Spä-

ter übernahm er die Orcheſterdirektion am Hannoverſchen Theater, die er bis 1794 verſah. Seine Abſicht, ſich um dieſe Zeit nach England zu begeben, wurde durch die damaligen Kriegsereigniſſe vereitelt. Da er indeſſen einmal ſeine Stellung in Hannover aufgegeben hatte, ſah er ſich genöthigt, um einen neuen Wirkungskreis zu finden, als Capellmeiſter in die Dienſte des Grafen Burg-Steinfurth zu gehen. In dieſer Stellung blieb er bis zu ſeinem Tode, der den 12. März 1812 erfolgte. Von ſeinen Violincompoſitionen hat er nichts veröffentlicht. Bei Schubart findet ſich folgendes Urtheil über ihn: „Ein ſehr guter, gründlicher und angenehmer Geiger. Sein Solo iſt ſtark, an ſchwierigen Sätzen reich, und ſein Vortrag überhaupt hat volle Deutlichkeit: auch im Sturme der Phantaſie wird er nicht aus den Ufern des Taktes getrieben. Sein Strich iſt durchſchneidend und ſeine Stellung einnehmend und ſchön. Es giebt wenig Geiger, welche im Solo und in der Begleitung ſo gleich ſtark wären, wie Janitſch".

Über Franz Lamotte's Heimath ſchwanken die Angaben zwiſchen Wien und den Niederlanden. Geboren wurde er 1751. Als zwölfjähriger Knabe ſpielte er ein Concert eigener Compoſition vor dem Kaiſer, der ihn auf ſeine Koſten zur weiteren Ausbildung reiſen ließ. Eine Zeitlang war er Mitglied der Wiener Capelle. Gegen Ende 1769 kam er nach Paris und traf dort mit Jarnowick zuſammen. Eiferſüchtig auf jedes bedeutende Talent, verſuchte dieſer Lamotte um die Gunſt des Publikums zu bringen, indem er ihm einen öffentlichen Wettkampf anbot, in der Hoffnung, ihn verdunkeln zu können. Lamotte erwiderte dieſe Herausforderung mit dem Vorſchlage, ein beliebiges Concert von Jarnowick vom Blatte ſpielen zu wollen, wenn derſelbe ſich dagegen bereit erkläre, dasſelbe in Betreff eines ſeiner ihm vorzulegenden Soloſtücke zu thun. Es blieb Jarnowick nichts anderes übrig, als hierauf einzugehen, und Lamotte ſchlug ihn glänzend aus dem Felde. Eine andere Probe ſeines à vista-Spieles legte dieſer Violiniſt in Prag ab. Der Sekretair des Fürſten von Fürſtenberg, Namens Bobliczeck, legte ihm, um ihn aufs Glatteis zu führen, ein ſehr ſchweres Concert in Fis-dur vor. Lamotte ſtimmte während des Tuttis unbemerkt ſeine Geige um einen

halben Ton höher, und executirte das Solo zum Erstaunen der Anwesenden mit Leichtigkeit.

Von Paris begab sich Lamotte nach London. Hier fand er eine so glänzende Aufnahme, daß es ihm nicht schwer geworden wäre, sich eine angesehene und einträgliche Stellung zu machen. Sein Leichtsinn aber, der keine Grenzen kannte, führte ihn ins Gefängniß, aus dem er nach mehrjähriger Haft nur durch die Londoner Emeute des Grafen Georg Gordon befreit wurde. Es gelang ihm bei dieser Gelegenheit den Continent zu erreichen. Er wandte sich nach Holland, starb jedoch dort schon 1781. Die Haupteigenschaften seines von den Zeitgenossen bewunderten Spieles sollen in einer seltenen Gewandtheit der linken Hand, die ihm gestattete, die größten Schwierigkeiten auf einer Saite auszuführen, so wie in einem besonders geläufigen Staccato bestanden haben. Jedenfalls vertrat er die virtuose Richtung. In Paris erschienen 1770 drei Concerte und Airs variés und in London 6 Sonaten für Violine und Baß von seiner Composition.

Ernst Schick, der Sohn eines Tanzmeisters, geb. im October 1756 zu Haag, war für den Beruf seines Vaters bestimmt, entschied sich aber trotzdem für die Musik und insbesondere für das Violinspiel. Georg Anton Kreusser in Amsterdam, der später am kurmainzischen Hofe als Concertmeister wirkte, war sein erster Lehrer. In der Folge setzte er das Studium seines Instruments unter Esser's und Lolly's Leitung fort. Nach Cramer's „Magazin der Musik" gehörte er unter die Zahl jener Geiger, welche die Manier des ebengenannten Italieners mit Vorliebe und Erfolg nachahmten. Später soll er sich jedoch, wie Gerber dazu bemerkt, diesem Einflusse entzogen haben.

Schick war eine Zeitlang in der kurmainzischen, und seit 1793 in der Berliner Capelle als Violinist angestellt. 1813 wurde er zum Concertmeister ernannt. Am 10. December 1815 starb er in der preußischen Hauptstadt. Es existiren von ihm 6 Violinconcerte, welche seit 1783 nach einander in Berlin gedruckt wurden.

Als aus der italienischen Schule hervorgegangen, ist Christian Ludwig Dieter (Dietter) zu bezeichnen. Denn obwohl er den ersten Unterricht von dem deutschen Musikmeister Seubert in Lud-

wigsburg empfing, wo Dieter am 13. Juni 1757 geboren wurde, ſo erhielt er doch die höhere Ausbildung als Violiniſt durch Celeſtini. Als Tonſetzer ſoll er ſich autodidaktiſch nach den Werken Jomelli's und anderer Componiſten gebildet haben. Von 1781 bis 1817 war Dieter Mitglied der Capelle in Ludwigsburg. Nach ſeiner im letzteren Jahre erfolgten Penſionirung ſcheint er in Stuttgart gelebt zu haben, denn dort ſtarb er 1822. Dieter war als Componiſt von nicht gewöhnlicher Begabung. Außer einer großen Menge Inſtrumentalſachen ſchrieb er auch mehrere Opern.

Ein der virtuoſen Richtung ſtark ergebener Violinſpieler war allen Nachrichten zufolge Jacob Scheller, geb. den 16. Mai 1759 in dem böhmiſchen Orte Schettal bei Racknitz. Er bevorzugte nicht allein in ungewöhnlichem Maße das Flageolettſpiel, ſondern ließ ſich auch bei öffentlichen Produktionen auf Kunſtſtückchen ein, die eines wahren Künſtlers unwürdig ſind. So legte er, um den ſchnarrendnäſelnden Geſang alter Nonnen nachzuahmen, ſeine Schnupftabacksdoſe auf die Geige, wodurch er den Theil des Publikums, welcher lediglich amüſirt ſein will, auf ſeine Seite zog. Auch verſchmähte er es nicht, den Violinbogen ſo zu gebrauchen, daß alle vier Saiten der Violine gleichzeitig ertönen. Dies Experiment bewirkte er durch eine verkehrte Applicatur des Bogens, indem er die losgeſchraubten Haare deſſelben über die Saiten, die Stange dagegen unter die Violine brachte. Sein Wahlſpruch war: „Ein Gott, ein Scheller". In ſeinen ſpäteren Lebensjahren bot er das unerquickliche Bild eines fahrenden Muſikanten, der dem Trunke ergeben, zwar nicht ohne Frau, doch ohne Inſtrument von einem Ort zum andern wanderte, um durch ſein Spiel auf fremdem, nach Zufall erborgtem Inſtrumente den Unterhalt zu friſten Trotzdem leiſtete er noch immer Außergewöhnliches, ein Beweis ſeiner ſeltenen Begabung. [1]) Gerber, der ihn 1794 ſchon in reducirtem Zuſtande hörte, berichtet über ſeine Leiſtungen: „er ſpielte eines der herrlichſten Concerte von Hoffmeiſter, welches durch die Kraft ſeines Bogens und durch ſeinen

1) S. Rochlitz' Erzählnng in deſſen Werk „Für Freunde der Tonkunſt", Bd. 2. S. 356 ff.

lebhaften Vortrag noch mehr gewann. Den ganzen ersten Satz des Rondo spielte er in Flageoletttönen auf seinem Instrumente so wahr, leicht und rein, daß es auf keine Weise von Pfeifenwerken zu unterscheiden war. Überhaupt kamen in diesem Concerte alle möglichen Arten von Schwierigkeiten für die Geige vor, und was der Componist nicht selbst gesetzt hatte, brachte er in seine langen, sehr gearbeiteten Cadenzen: piquirte Läufer von mehr als 2 Octaven in höchster Geschwindigkeit auf einen Strich, Octavengriffe in höchster Geschwindigkeit, theils durch Tonleitern von 2 Octaven und theils in Melodien, Terziengänge von mancherley Art, Läufer durch halbe Töne über das ganze Griffbrett der Geige, anhaltende heftige Passagen in Sprüngen von der höchsten Lage bis zu den tiefen Tönen; und seine gebrochenen und laufenden Passagen führte sein Bogen mit solcher Kraft, daß sie einem heftigen Schloßenwetter im Anprallen an die Fenster glichen. Und dies alles mit einer Gleichheit, Deutlichkeit und Fülle des Tons, daß auch der der Musik unkundigste Zuhörer davon bewegt wurde. Das zweite Mal, als er an einem sehr heißen Tage auftrat, nöthigte ihn der Zufall, eine neue Probe seiner Herrschaft über das Griffbrett zu geben. Indem er sein Concert zu spielen anfing, fing sein Saitenhalter an, immer mehr und mehr nachzulassen, indeß er immer im Tone des übrigen Orchesters fortarbeitete, bis seine Geige am Ende des Concerts um eine Terz tiefer stand. Und auch 1799, als er sich zum zweiten Male hier befand, zeigte er mit einer hier geborgten Geige noch immer dieselbe Kunst".

Scheller besuchte in jungen Jahren die Jesuitenschule zu Prag, um sich für den geistlichen Stand vorzubereiten. Angeborene Neigung zog ihn indeß bald zur Musik. Eine Zeitlang hielt er sich in Wien auf; dann ging er nach München und betrieb dort das Violinstudium unter Cröner's Leitung. Weiterhin war er zwei Jahre im Mannheimer Theaterorchester angestellt, worauf er Reisen durch die Schweiz und Italien machte. Endlich wandte er sich nach Paris und blieb hier drei Jahre. Bei seiner Rückkehr in die Heimath fand er zu Mümpelgard in der Hauscapelle des Herzogs von Württemberg eine Stellung als Concertmeister, welche er bis 1792 bekleidete. Er ver-

lor ſie infolge der Beſitzergreifung Mümpelgards durch die Franzoſen. Seit jener Zeit führte er ein unſtätes, beinahe vagabondirendes Leben, bei dem er endlich ſeinen moraliſchen und phyſiſchen Untergang fand. Die Zeit ſeines Todes iſt nicht bekannt.

Johann Georg Diſtler, geb. 1760 zu Wien, war Haydn's Lieblingsſchüler in der Compoſition. Zugleich bildete er ſich aber im Violinſpiel aus. 1781 trat er als Geiger in die Stuttgarter Hofcapelle und von 1790 ab ſtand er derſelben als Concertmeiſter vor. Allein die Symptome eines Gemüthsleidens, welche bald danach hervortraten, nöthigten ihn 1796, der amtlichen Thätigkeit zu entſagen. Er kehrte nach Wien zu ſeiner Familie zurück, und ſtarb dort zwei Jahre ſpäter. Diſtler beſaß ein anſprechendes Compoſitionstalent. Hauptſächlich hat er Kammermuſikwerke veröffentlicht, die ehedem beliebt waren.

Als ein Sonderling unter den deutſchen Violinſpielern iſt Johann Bliesener zu bezeichnen. Man darf annehmen, daß ſein Hang zu hirngeſpinſtlichen Unternehmungen, wenn auch nicht durch ſeinen Violinlehrer Jarnowick (Giornovichi) geradezu erzeugt, ſo doch weſentlich genährt wurde, denn dieſer war eine abenteuernde Natur. Von Bliesener berichtet Gerber, daß er „im Jahre 1801 durch öffentliche Blätter ſeine Erfindung eines muſikaliſchen Alphabets von 5 Figuren bekannt gemacht habe, welche ein Jeder, auch Unmuſikaliſche, in einer halben Stunde unterſcheiden und begreifen könne", ſo daß man in Zeit von höchſtens 5 Stunden jedes Inſtrument mechaniſch zu ſpielen im Stande ſei. Er habe ſich erboten, dieſe Erfindung 5 Perſonen, gegen Erlegung von 5 Thalern, bekannt zu machen". Im Übrigen ſoll Bliesener ein guter Sologeiger geweſen ſein. Schon vor 1791 war er Kammermuſikus der verwittweten Königin von Preußen. Er ſtarb im Februar 1842 zu Berlin. Von ſeinen Violincompoſitionen veröffentlichte er Duette und Concerte, ſowie Flötenſätze und Streichquartette.

Der Violinſpieler Auguſt Ferdinand Tietz, geb. 1762 in Niederöſterreich, fand ſeine erſte Ausbildung in einem Kloſter, worauf er in die kaiſerl. Capelle zu Wien eintrat. Später war er in Petersburg thätig, nach Fétis ſeit 1796, nach Gerber dagegen ſchon ſeit

1789. Hier hörte ihn Ludwig Spohr 1802, welcher von ihm bemerkt, daß er „die Paſſagen nach alter Weiſe mit ſpringendem Bogen ſpiele". Übrigens galt Tietz für einen Menſchen, in deſſen Kopf es nicht ganz richtig ausgeſehen habe.[1]) Doch kann dies nicht von tieferer Bedeutung geweſen ſein, denn Tietz war ſpäter noch Mitglied der Dresdner Capelle und ließ ſich während dieſer Zeit auch als Soloſpieler mit gutem Erfolg öffentlich hören.

Carl Hunt, geb. zu Dresden am 27. Juli 1766, erlernte das Violinſpiel bei ſeinem Vater, welcher kurfürſtl. ſächſ. Kammermuſikus war, ſtudirte beim Capellmeiſter Seydelmann die Compoſition und wurde 1783 als Violiniſt in die kurſächſiſche Capelle aufgenommen. Reichardt bezeichnet ihn (Briefe eines aufmerkſ. Reiſenden) als einen Schüler Tartini's. Bei Gerber iſt das Verzeichnis ſeiner zahlreichen Compoſitionen mitgetheilt, unter denen ſich 12 Violinconcerte befinden.

Ebenſoſehr durch ſein Violinſpiel wie durch ſeine Thätigkeit als Tonſetzer zeichnete ſich unter den deutſchen Geigern des vorigen Jahrhunderts Andreas Romberg, ein Vetter des berühmten Violoncelliſten Bernhard Romberg aus. Spohr ſagt (in ſeiner Selbſtbiographie) von ihm, daß er zwar kein großer Virtuos geweſen ſei, aber doch fertig und mit Geſchmack geſpielt habe. Indeß ergänzt er dies Urtheil durch folgende Bemerkung: „Das Zuſammenleben mit A. Romberg, dem gebildeten und denkenden Künſtler, hat mir wieder viele genußreiche Stunden verſchafft. Aber von neuem fand ich, daß er ſeine Compoſitionen unbeſchreiblich kalt und trocken vorträgt, als wenn er die Schönheiten, die ſie enthalten, ſelbſt nicht fühle! Er ſpielte mehre ſeiner Quartetten, die mir längſt werth geworden ſind, weil ich ſie oft von anderen gehört und ſelbſt geſpielt habe; aber der Geiſt, der ſich in ihnen ſo deutlich ausſpricht, daß ihn jeder der Geiger, von welchen ich ſie bisher hörte, richtig auffaßte, ſcheint ihm ſelbſt unbekannt geblieben zu ſein, denn in ſeinem Vortrage war auch keine Spur davon zu entdecken". Man iſt verſucht zu glauben, daß Spohr Romberg's Spiel unter- und deſſen Compoſitionen überſchätzte.

---

1) S. Spohr's Selbſtbiographie.

Unbedingt darf zugegeben werden, daß die letzteren, gleich den Werken so vieler seiner Zeitgenossen, eine nicht geringe Bedeutung für ihre Zeit hatten. Wären sie aber so gehaltvoll, wie Spohr anzunehmen scheint, so würden sie heute nicht schon völlig in Vergessenheit gerathen sein. Wahrscheinlich legte Spohr einen etwas zu hohen Maßstab an Romberg's Spiel, welches einer früheren, schon überwundenen Periode angehörte. Daß aber seine Leistungen dennoch nach gewissen Seiten hin sehr bedeutend gewesen sein müssen, ersieht man aus einem Bericht der Allgem. mus. Zeitung (Jahrg. 1789 Nr. 8), in welchem er mit Männern wie Benda, Frenzl, Rode, Pixis ꝛc. in Parallele gestellt wird. Auch findet sich bei Gerber die Notiz, daß Reefe ihn (1793) als einen der vollendetsten Geiger bezeichnet habe.

Andreas Romberg, geb. in Vechte den 27. April 1767, war der Sohn des Musikdirektors und Klarinettvirtuosen Heinrich Romberg zu Münster. Bereits im 7. Lebensjahre trat er öffentlich als Violinist auf. Seit 1790 war er gemeinschaftlich mit seinem Vetter Bernhard in der kurkölnischen Hofcapelle zu Bonn angestellt. Die französische Revolution vertrieb sie aus dieser Stellung. Beide Künstler wandten sich nach Hamburg und traten in das dortige Theaterorchester, welchem sie von 1793—95 angehörten. Sodann unternahmen sie eine zweijährige Reise durch Deutschland und Italien, nach deren Vollendung Andreas Romberg, seiner produktiven Thätigkeit lebend, sich in Hamburg fixirte. Im Jahr 1815 wurde er als Hofcapellmeister nach Gotha berufen. Er wirkte dort bis zu seinem Tode, welcher den 10. November 1821 erfolgte.

Romberg wurde nicht nur als Violincomponist, sondern überhaupt als Tonsetzer von seinen Zeitgenossen hochgeschätzt. Außer der anerkennenden Sprache, welche die musikalischen Zeitungen jener Tage über seine Werke führen, liefert auch einen Beweis dafür die im Jahre 1809 an den Künstler verliehene Doctorwürde seitens der Kieler Universität. Wenn seine durchaus solide gearbeiteten Symphonien, Quartette, Duette, Operetten, Concerte und Vokalcompositionen, von denen Schillers „Glocke" ehedem in ungewöhnlicher Schätzung beim musikalischen Publikum stand, längst vergessen sind, so theilt er hierin ein Geschick mit vielen trefflichen gleichzeitigen Componisten

der Wiener Schule, von denen bereits die Rede gewesen ist. Sie alle, die zu ihren Lebzeiten als anerkannte und berühmte Männer auf verdienstliche Weise für die Kunst wirkten, liefern heute den Beleg für die alte Erfahrung, daß nur dem neugestaltenden Genie jene Unsterblichkeit zu Theil wird, die nicht bloß den Namen, sondern auch die Werke des Geistes auf die fernen Geschlechter vererbt.

Über die Violinspieler Fischer, Gruber und Gebrüder Friedel sind wir lediglich auf die Nachrichten beschränkt, welche Schubart in seinen Schriften giebt. Sie lauten: „Fischer [1]), einer der berühmtesten Geiger seiner Zeit. Seine Stärke bestand in ungewöhnlichen Passagen, die er in möglichst kurzer Zeit rund und ohne Fehler vortrug. Sein Geist artete sehr ins Komische aus. Er wußte alle Vögel nachzuahmen, und zwar mit solcher Täuschung, daß man nicht wußte, ob eine Nachtigal gluckte, eine Lerche trillerte, ein Kanarienvogel schmetterte, eine Wachtel schlug, oder ein Heimchen zirpte. — Seine Compositionen wollen nicht viel sagen, weil es schwer hält, die Launen eines solchen Originalkopfes zu treffen".

Dieser Schilderung zufolge muß Fischer entweder ein Nachahmer oder Nebenbuhler Lolly's gewesen sein, der, wie Schubart mit Begeisterung erzählt, die Thierstimmen nachzuahmen verstand. Fischer lebte nach Schubart's Angabe in Nürnberg. Hier lebte auch Gruber und zwar als Capellmeister. Schubart bemerkt über ihn: „Sein Bogenstrich ist leicht und gewandt. Das Flagiolet weiß er so fein anzubringen, daß ihm hierin nur ein Friedel den Rang abläuft". Und von den Gebrüdern Friedel heißt es bei demselben Autor: „Sie haben Geschwindigkeit und Schönheit des Vortrags und spielen besonders das Flagiolet mit ausnehmender Stärke. — Mehrere Violinisten haben sich nach diesen Friedel gebildet, so daß sie fast eine Schule stifteten. Schade daß diese trefflichen Köpfe so tief in Liederlichkeit versanken, daß man sie nicht mit Ehren in gute Gesellschaft einführen konnte. Beide setzen ungemein schöne Stücke für die Vio-

1) Es erscheint zweifelhaft, ob mit diesem Fischer der in Gerber's a. Lex. angeführte Markgräfl. Schwed. Capellmeister Johann Fischer identisch ist, welcher auch Violinspieler war.

line: ihre Compoſitionen ſind voll Reiz. und ſo ganz für dies Inſtrument gemacht".

III. Frankreich und die Niederlande.

Nächſt den Italienern thun ſich unter den romaniſchen Völkern im Violinſpiel nur noch die Franzoſen hervor, während die Spanier keinen maßgebenden Antheil an dem Entwickelungsgange dieſer Kunſt nehmen. In Frankreich wurde die höhere, kunſtgemäße Pflege des Geigenſpieles jedoch ſpäter in Angriff genommen als in Deutſchland. Dies iſt um ſo bemerkenswerther, als die Violine dort nicht allein, wie wir geſehen haben, gegen Mitte des 16. Jahrhunderts im Gebrauch ſtand [1]), ſondern auch zu Anfang des 17. Säculums ſchon volle Schätzung als eines der edelſten Muſikorgane gefunden hatte. Wir entnehmen dies aus Martin Merſenne's „Harmonie universelle" (Paris 1636), in der es heißt: „A quoy l'on peut adiouster que ses sons ont plus d'effet sur l'esprit des auditeurs que ceux du Luth ou des autres instrumens à chorde, parce qu'ils sont plus vigonreux et percent davantage, à raison de la grande tension de leurs chordes et de leurs sons aigus. Et ceux qui ont entendn les 24 Violons du Roy, aduoiient qu'ils n'ont jamais rien ouy de plus ravissant ou de plus puissant: de là vient que cet instrument est le plus propre de tous faire danser, comme l'on experimente dans les balets, et par tout ailleurs. Or les beautez et les gentilesses que l'on pratique dessus sont en si grand nombre, que l'on le peut preferer à tous les autres instrumens, car les coups de son archet sont par fois si ravissans, que l'on n'a point de plus grand mescontentement que d'en entendre la fin, particulierement lors qu'ils sont meslez des tremblemens et des flattemens de la main gauche, qui contraignent les Auditeurs de confesser que le Violon est le

---

1) Vergl. S. 20 d. Bl.

Roy des instrumens. Car encore que l'on jouï plusieurs parties ensemble sur le Luth et sur l'Epinette, et consequemment que ses instrumens soient plus harmonieux, neantmoins ceux qui jugent de l'excellence de la Musique, et de ses instrumens par la beauté, et par l'excellence des airs et des chansons, ont des raisons assez puissantes pour maintenir qu'il est le plus excellent, dont la meilleure est prise des grands effets qu'il a sur les passions, et sur les affections du corps et de l'esprit".

Dieſe begeiſterte Lobrede könnte leicht zu der Annahme verleiten, daß Merſenne's Zeitgenoſſen bereits wunder was auf der Violine geleiſtet haben, wenn man nicht aus der noch ziemlich dürftigen Beſchaffenheit des franzöſiſchen Inſtrumentalſatzes jener Periode erſähe, daß ihr Geigenſpiel von untergeordneter Bedeutung war. Merſenne theilt uns davon eine Probe in ſeiner „Harmonie universelle" mit, welche einen naiven Standpunkt in Behandlung der Inſtrumente und insbeſondere der Violine zeigt. Es ergiebt ſich aus derſelben, daß man an die Geiger ſehr beſcheidene Anforderungen ſtellte. Als die höchſte Inſtanz für das franzöſiſche Violinſpiel galten damals die von Merſenne citirten 24 Kammerviolinisten des Königs, welche unter dem ſtehenden Namen „les Vingt-quatre ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy" figurirten. Ihre amtliche Thätigkeit war eben nicht ſonderlich geeignet, die künſtleriſche Handhabung der Violine zu fördern, denn lange Zeit blieben ſie darauf beſchränkt, bei den Balleten mit und ohne Geſang mitzuwirken, welche der ſogenannten großen, durch Lully[1]) begründeten Oper vorausgingen. Und ſelbſt die dramatiſchen Compoſitionen dieſes um die franzöſiſche Opernbühne ſo verdienten Mannes boten bei der engen Begrenzung des orcheſtralen Theiles ſeiner Partituren für die Ausbildung des Violinſpiels keine ſonderliche Gelegenheit.

Die Conſtituirung der »vingt-quatre violons« der königlichen Kammermuſik fällt in die Regierungszeit Louis XIII., doch erſt unter

1) Jean Baptiſte Lully, geb. 1633 in Florenz, geſt. 1687, wurde infolge ſeiner Leiſtungen als Violinſpieler und Balletcomponiſt von Ludwig XIV. 1652 zum Chef der königl. Capelle gemacht. 1672 gründete er die „Académie royale de musique".

Louis XIV. erhielt dieſer Verband eine geregelte Organiſation. Dieſer Fürſt, welcher ſelbſt muſikaliſch war (er empfing in der Jugend Lauten- und ſpäter auch Clavierunterricht), kargte keineswegs mit Bewilligung reichlicher Mittel für die Muſikbedürfniſſe des Hofes. Außer den ſchon erwähnten 24 Violons[1]) und dem althergebrachten Inſtitut der Capellſänger, welche nicht nur den Kirchendienſt zu verſehen, ſondern auch während der Tafel des Königs zu ſingen hatten, unterhielt er noch die ſogenannte »musique de la grand Escurie«, beſtehend aus 25 Inſtrumentiſten, wie es ſcheint, für die verſchiedenen Luſtbarkeiten des Hofes im Freien, ſowie eine »petite bande des Violons«. Dieſe letztere wurde, ſo zu ſagen, für Lulli geſchaffen, deſſen ausſchließlicher Leitung ſie auch anvertraut war.[2]) Ihre Zahl betrug 16 Perſonen, welche für den Dienſt der Morgenmuſiken, der königlichen Tafel und der Hofbälle angeſtellt waren, und dabei nur Lulli'ſche Compoſitionen zu ſpielen hatten. Dem Range nach ſtand ſie unter den »24 Violons« der königl. Kammermuſik, wie es denn auch als Auszeichnung galt, wenn ein Mitglied der »petite bande« zu einem dieſer 24 Geiger ernannt wurde. Dies Verhältnis hatte indeſſen allem Anſchein nach keine maßgebende Bedeutung für die Leiſtungsfähigkeit beider Inſtitute, ſondern beruhte wohl nur auf gewiſſen Privilegien der ſchon länger beſtehenden »vingt-quatre violons«. Daß für die Ausführung Lulli'ſcher Compoſitionen ein beſonderes Muſikchor gebildet wurde, ſpricht eben nicht zu Gunſten der 24 Kammermuſiker des Königs, ſei es nun, daß ihr Beamtendünkel einer Anerkennung der Autorität Lulli's ſich anfangs nicht fügen wollte, oder daß ihr beſcheidenes Können den Anforderungen des Italieners nicht entſprach.

Die »petite bande« war übrigens nur eine vorübergehende Erſcheinung. Denn ſchon beim Regierungsantritt Louis' XV. wurde ſie

1) Der Ausdruck „Violons" iſt hier wohl nicht wörtlich zu nehmen. Es wird vielmehr darunter das ganze Streichquartett zu verſtehen ſein, welches der König ſich für ſeine Kammermuſik hielt.

2) Die obigen Mittheilungen ſind aus Vidal's Werk „Les instruments à archet" entnommen.

wieder abgeſchafft, wogegen das Inſtitut der „24 Violons“ noch bis zum Jahre 1761 exiſtirte, in welchem es auf Befehl Louis' XV. ebenfalls einging.

Den „24 Violons“ war eine ſehr bevorzugte Stellung bei Hofe eingeräumt. Sie hingen direkt vom königlichen Hauſe ab, hatten alſo keine andere Inſtanz über ſich, und beſaßen den Rang der „officiers commensaux“, welche große Vortheile, wie z. B. vollſtändige Steuerfreiheit, unentgeltliche Beköſtigung u. dergl. genoſſen. Kein Wunder daher, wenn ſie ſich als Hofbeamte von Diſtinction betrachteten und ihre geſicherte Poſition dazu gebrauchten, vom Hofe, und damit von Paris, möglichſt Alles fern zu halten, was ihnen in künſtleriſcher Beziehung irgendwie hätte unbequem werden können. In dieſem Betracht ſympathiſirten ſie durchaus mit der muſikaliſchen Brüderſchaft von „St. Julien des ménétriers“, welche ihren Sitz in Paris hatte, und deren Gerechtſame einer Monopoliſirung der Tonkunſt gleichkam.

Die Inſtitution der „Confrérie de St. Julien“ bildete ſich allmählich aus jenen Spielleuten (ménétriers) hervor, die des Erwerbes halber im Lande umherzogen, insbeſondere aber gern in Paris ihr Weſen trieben, wo ſie reichlicheren Verdienſt fanden, als in den Provinzialſtädten. Auch ſcheint es, daß dieſe Leute, und was ſonſt noch an Jongleurs und Gauklern zu ihnen gehörte, dort frühzeitig begünſtigt wurden. So war ihnen ſchon ſeit Mitte des 13. Jahrhunderts das Vorrecht eingeräumt worden, den noch heute exiſtirenden, in der Nähe der Nôtre-Dame-Kirche belegenen „Petit-Pont“, an welchem ehedem vom Publikum ein Brückenzoll erhoben wurde, frei paſſiren zu dürfen. Und wie populär ſie bei den Pariſern waren, geht daraus hervor, daß zu Ende des 13. Jahrhunderts nach ihnen eine Straße „Rue des Ménétriers“ (heute Rue de Rambuteau) benannt wurde.

Manche dieſer Spielleute machten ſich bald in Paris ſeßhaft, und im Jahre 1321 beſchloſſen die angeſehenſten derſelben, ſich zu einer förmlichen Corporation zu vereinigen. Das zu dieſem Zweck von ihnen formulirte, aus 11 Paragraphen beſtehende Statut wurde mit den Unterſchriften von 37 männlichen und weiblichen Individuen, einſchließlich des an ihrer Spitze ſtehenden „Ménestrel roi“, Namens

Pariſet, dem „Prévost“ von Paris zur Genehmigung unterbreitet. Die Beſtimmungen dieſes Statuts waren hauptſächlich darauf berechnet, die Mitglieder der Vereinigung zur Beobachtung gewiſſer, im Intereſſe der Corporation getroffener Beſtimmungen anzuhalten, deren Nichtbefolgung Geldbußen nach ſich zog. Wer den Betrag derſelben nicht erlegen konnte oder wollte, mußte Paris für ein Jahr und einen Tag, oder doch für ſo lange verlaſſen, bis das Strafgeld entrichtet war. Die auf ſolche Weiſe erlangten Revenüen fielen zur Hälfte der Corporation und zur Hälfte dem König derſelben zu.

Die weitere Entwickelung der Confrérie von St. Julien wird mit einer legendariſchen Erzählung in Verbindung gebracht, welche Du Breul in ſeinem „Theâtre des antiquités de Paris“ (1622) mittheilt. Nach dieſem Bericht hatten zwei Ménétriers Namens Jacques Grare und Huot einen Platz in Paris, und dazu auch ein benachbartes Haus an der Ecke der Straße Jean Paulée erworben, um ein Hospital zu errichten, für welches ſie den „St. Julien“ und „St. Génois“ [1]) (St. Genès) zu Schutzpatronen erwählten. Die Vol-

---

1) St. Julien, mit dem Beinamen „le pauvre“ oder auch „hospitator“, gehört zu den, nicht von der Kirche, ſondern nur vom Volksmund heilig geſprochenen Männern. Nach der Legende tödtete er infolge eines durch Eiferſucht hervorgerufenen Mißverſtändniſſes ſeine Eltern, die er nicht erkannt hatte. Die ſchmerzliche Reue, welche er darüber empfand, veranlaßte ihn, mit ſeiner Frau die Heimath zu verlaſſen, um in der Fremde Buße zu thun. Das Ehepaar ließ ſich an einem reißenden Fluſſe nieder, baute daſelbſt eine kleine Herberge und unterhielt eine Fähre zur Beförderung der Paſſanten an das jenſeitige Ufer. Eines Tages meldete ſich ein Mann mit der Bitte, über den Fluß geſetzt zu werden. Nachdem er in die Fähre geſtiegen war, gab er ſich als Chriſtus zu erkennen und ſprach den St. Julien von ſeinen Sünden los. St. Julien wird nach Stadler's Heiligen-Lexicon Bd. II, S. 523 in Frankreich, Belgien und Spanien verehrt. Der Ort, an welchem St. Julien ſeine Eltern angeblich umbrachte, ſoll das Caſtell Albi (Albiga) im Oberlanguedoc, und der Fluß, an dem er ſpäter als Fährmann lebte, der Gar (Varus) in der Provence geweſen ſein.

St. Génois oder St. Geneſius war, wie die Legende berichtet, im 3. Jahrh. nach Chr. Geb. ein römiſcher Schauſpieler. Er hatte in einem Stück, welches auf Befehl Dioeletian's zur Verſpottung der Chriſten aufgeführt wurde, die Rolle eines Täuflinges darzuſtellen. Als er infolge deſſen wirklich zum Chriſtenthum übertrat, ließ der Kaiſer ihn enthaupten. Sein Tag iſt der 25. Auguſt.

lendung dieſes Hospitals wurde indeſſen von den Ménétriers in die Hand genommen, welche ſich zugleich damit als förmliche Brüderſchaft (Confrérie) conſtituirten. Da das Unternehmen gleichſam einen mildthätigen Charakter hatte, ſo ſchritt die genannte Corporation auch bald darauf zur Erbauung einer Kirche. 1335 war Alles fertig, und am letzten Sonntag im September desſelben Jahres konnte man bereits die erſte Meſſe leſen laſſen, nachdem ſchon im Jahre zuvor Papſt Clemens VI. die ganze Stiftung durch Erlaß einer Bulle ſanctionirt hatte.

Von da ab gab es auch einen „roi des ménestrels du royaume de France“. Als ſolcher herrſchte im Jahre 1338 ein gewiſſer Robert Caveron. Unter ſeinen Nachfolgern werden genannt: Copin du Brequin (1349) und Jean Caumez. Doch wurde dieſer Titel noch nicht regelmäßig weitergeführt. Erſt vom Jahre 1541 ab geſchah dieſes.

Zu jener Zeit der franzöſiſchen Monarchie ſtrebte jede Geſellſchaft oder Corporation danach, ihren eigenen König zu haben. So gab es einen König der Krämer, der Barbiere, der Narren und ſogar der liederlichen Leute. Nun kam noch ein König der „Ménétriers“ hinzu. Eine Bedeutung für die Kunſt hatte derſelbe nicht. Seine Creirung lief zur Hauptſache auf Gelderpreſſungen hinaus.

Die Statuten von 1321 blieben während des 14. Jahrhunderts in Kraft, erfuhren aber doch durch zwei Polizeierlaſſe von 1372 und 1395 Verſchärfungen gegen die Trinkgelage der Ménétriers in den Wirthshäuſern nach der Stunde des Abendläutens („couvre feu“), ſowie gegen die Ausübung des Berufes zu nächtlicher Stunde, um den Vorkommniſſen von Spitzbübereien und dergleichen vorzubeugen. Auch durften die Ménétriers bei Gefängnisſtrafe nichts deklamiren oder ſingen, was irgendwie auf den Papſt oder den Landesherrn Bezug hatte.

Sehr bald vergrößerte ſich die pariſer Corporation der Ménéstriers durch den Hinzutritt neuer Mitglieder; zugleich riſſen damit aber auch mancherlei Mißbräuche ein. Dies gab Veranlaſſung zu einem neuen, im Laufe des 15. Jahrhunderts erlaſſenen Reglement. Dasſelbe ſchrieb eine Erhöhung der Geldſtrafen, ſowie ein förmliches Examen für die neu Aufzunehmenden vor. Sodann wurde es denjenigen Mé-

néstriers, welche nicht den Meiſtergrad erlangt hatten, bei Geldſtrafe verboten, auf Hochzeiten und in Geſellſchaften zu muſiciren. Auch durfte Niemand, ohne Meiſter geworden zu ſein, Unterricht ertheilen, und wer dieſe Würde erlangt hatte, konnte ohne ausdrückliche Erlaubnis des roi des Ménéstriers keine Schule zur Unterweiſung in den Künſten der „ménestrandie“ errichten. Dieſe Statuten behielten bis 1658 Geltung.

Aus dem 14. und 15. Jahrhundert ſind außer den ſchon vorgenannten die Namen folgender Könige der Ménétriers überliefert: Jehan Portevin (1392), Jehan Boiſſard, dit Verdélet (1420) und Jehan Facien, l'ainé.

Die Statuten, welche den pariſer Ménéstriers verliehen wurden, galten auch für Frankreichs Städte. Hiergegen proteſtirten die Muſiker der Provinzen, jedoch zunächſt ohne Erfolg. Im 16. Jahrhundert wurden ſogar in den Hauptorten des Landes, insbeſondere aber in Abbeville, Amiens, Blois, Bordeaux, Orleans und Tour, Succurſalen der pariſer Corporation errichtet, wodurch dieſer letzteren alle erwerbsmäßig Muſicirenden tributpflichtig gemacht wurden. Die Art, wie man dies bewerkſtelligte, geht aus einem vom 26. März 1508 datirten Erlaß für die Stadt Tour hervor, wonach ein Bewohner dieſes Ortes, Namens Nicolaus Heſtier, auf 6 Jahre als Stellvertreter des „roi des ménéstriers“ mit allen demſelben zuſtehenden Rechten (natürlich gegen Erlegung einer gewiſſen Summe Geldes) ernannt wurde. Es handelte ſich hier alſo um eine förmliche Verpachtung der Prärogative des Königs der Ménéstriers. Der Pächter ſeinerſeits ſuchte ſelbſtverſtändlich die Pachtſumme und über dieſe hinaus noch einen Gewinn durch Erpreſſungen dabei herauszuſchlagen.

Bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein fehlen die Namen jener Männer, welche an der Spitze der „Confrérie de St. Julien“ ſtanden. Erſt 1575 wird wieder ein König der Ménéſtriers namhaft gemacht: es iſt Claude de Bouchardon, als deſſen unmittelbarer Vorgänger ein gewiſſer Rouſſel erwähnt wird. Auf Claude de Bouchardon folgte Claude Nion (1590), ſodann Claude Nion, dit Lafont (1600), ferner François Richomme (1615) und endlich Louis Conſtantin (1624).

Über Conſtantin ſind einige Nachrichten vorhanden.[1] Er wurde 1585 in Paris geboren, erlernte frühzeitig das Violinſpiel, und zeichnete ſich in demſelben bei weitem mehr aus, als ein naher Verwandter Namens Johann Conſtantin, von dem man nicht mit Beſtimmtheit weiß, ob er der Vater oder der Onkel des Louis Conſtantin war. Der ſchon genannte Pater Merſenne gedenkt in ſeiner „Harmonie universelle“ des Louis Conſtantin mit Auszeichnung, und rechnet ihn zu den bedeutendſten ausübenden Künſtlern Frankreichs jener Zeit, unter denen er noch Bocan[2], Maugars, Lazarin und Léger[3] hervorhebt.

L. Conſtantin wurde zunächſt in die Capelle Louis' XIII. aufgenommen und am 12. Decbr. 1624 an Stelle ſeines Vorgängers Fr. Richomme zum „Roy et Maistre des Ménéstriers“ ernannt. Nach drei und dreißigjähriger Amtsverwaltung ſtarb er Ende October 1657.

Conſtantin bethätigte ſich auch als Tonſetzer. Von ſeinen Compoſitionen iſt aber nur eine bis auf unſere Zeit gekommen. Sie rührt aus dem Jahre 1636 her, und befindet ſich im erſten Bande der, in der pariſer Conſervatoriumsbibliothek aufbewahrten, leider nicht mehr ganz vollſtändigen „Collection Philidor“.[4] Sie trägt die Überſchrift „La pacifique“ und beſteht, ohne Angabe der anzuwendenden Tonwerkzeuge, aus zwei Sätzen, von denen der erſtere, längere, ſechsſtimmige im C-Takt, der zweite fünfſtimmige dagegen im Tripeltakt ſteht. Auf dieſen folgt in der Philidor'ſchen Handſchrift dann

---

1) Dieſe Nachrichten hat Er. Thoinan mit anerkennenswerthem Fleiß in den pariſer Archiven geſammelt und 1878 bei J. Bauer in Paris veröffentlicht.

2) Sein eigentlicher Name iſt Jacques Cordier. Er war Tanzmeiſter unter der Regierung Louis' XIII., und galt als ein ausgezeichneter Rebec- und Violinſpieler.

3) Maugars war ein weit berühmter Gambenſpieler. Lazarin dagegen ſpielte Violine und bekleidete das Amt eines Hofcomponiſten, während Léger zur Bande der „vingt-quatre violons“ gehörte, und außerdem Leiter des Hofballets war.

4) Über dieſe, für die Geſchichte der altfranzöſiſchen Inſtrumentalmuſik wichtige Sammlung ſ. in Fétis' „Biographie universelle“ den Artikel André Danican Philidor.

noch ein zweistimmiges tanzartiges Musikstück von drei kurzen Theilen im geraden Takt, von dem nicht mit Bestimmtheit zu sagen ist, ob es zu dem Vorhergehenden gehört. Alle drei Sätze sind, wie die meiste damalige Musik, ohne Tempoangabe.

Im Gegensatz zu dem im Tripeltakt stehenden und einfach harmonisch behandelten Stück ist der erste Theil der Composition theilweise imitatorisch gehalten, ohne sich jedoch in erfinderischer Hinsicht irgendwie auszuzeichnen. Gegen die gleichzeitigen Arbeiten des italienischen Tonsetzers Buonamente steht das Ganze an Kunstwerth entschieden zurück. Für den damaligen noch untergeordneten Standpunkt der französischen Instrumentalcomposition möchte aber „La pacifique“, nebst den anderen verloren gegangenen Erzeugnissen Constantin's, wohl nicht ganz ohne Bedeutung gewesen sein.

Sein Nachfolger im Geigerkönigamt wurde am 20. Novbr. 1657 Guillaume Dumanoir I. Während seines Regimentes war dieser bemüht, möglichst alle Musiker des Landes, mit Einschluß der Organisten, unter seine Botmäßigkeit zu bringen.

Ein Jahr nach Dumanoir's Amtsantritt nämlich, also 1658, hatte Louis XIV. ein neues Statut erlassen, nach welchem nicht nur sämmtliche Instrumentisten aller Städte des Landes, sondern auch die Tanzmeister tributpflichtig werden sollten. Dieser Erlaß war hauptsächlich darauf berechnet, die Staatskasse zu bereichern, so wie die Einkünfte der „Confrérie de St. Julien“ und ihres Hauptes zu erhöhen. Die eingehenden Gelder wurden gleichmäßig unter die drei Participanten vertheilt. Die Tanzmeister aber setzten sich gegen die beabsichtigte Vergewaltigung zur Wehr, was zu heftigen Streitigkeiten mit Dumanoir führte, welcher sich u. A. zu einer 1664 gegen die Tanzmeister veröffentlichten und in gröblichem Ton gehaltenen Broschüre „le mariage de la musique avec la danse“ hinreißen ließ. Obwohl er nun Alles aufbot, um sich die Tanzmeister zu sichern, welche bei ausgebreiteter Kundschaft und reichlichem Verdienst eine gute Ausbeute versprachen, so wußten dieselben schließlich dennoch, trotz der königlichen Ordonnanz, die Aufrechthaltung ihrer Unabhängigkeit von der „Confrérie de St. Julien“ durchzusetzen.

Unter dem Namen Dumanoir sind eine Anzahl vierstimmig ge-

ſetzter Tänze auf unſere Zeit gekommen, ohne Angabe jedoch, ob dieſelben von Dumanoir I. oder deſſen Sohn und Amtsnachfolger Dumanoir II. herrühren. Nur bei einer aus drei Airs beſtehenden und „Charivaris“ überſchriebenen fünfſtimmigen Compoſition iſt die Jahreszahl 1648 hinzugefügt, ſo daß man annehmen darf, ſie ſei vom älteren Dumanoir. Ein Theil der Tänze befindet ſich nebſt den „Charivaris“ im erſten Bande der Collection Philidor zu Paris, ein anderer dagegen auf der Landesbibliothek zu Caſſel. Unter dieſen Tänzen, in welchen die ausgeprägte Rhythmik eine Hauptrolle ſpielt, ſind einige, welche zeigen, daß der Autor bei nicht gewöhnlicher muſikaliſcher Bildung die Befähigung zu gewähltem Ausdruck in harmoniſch modulatoriſchem Betracht beſaß, wenn auch nicht zu verkennen iſt, daß er, gleichwie die große Mehrzahl der damaligen Tonſetzer, über völlige Reinheit des Satzes nicht gebot.

Auf Guillaume Dumanoir I. folgte 1668 als „roi des ménétriers“ deſſen Sohn Guillaume Dumanoir II., welcher gleichfalls Violiniſt war und angeblich bis 1693 — er ſtarb erſt 1697 — der „Confrérie de St. Julien“ präſidirte.[1]) Auch er hatte, gleich ſeinem Vater, Streitigkeiten in Betreff ſeiner Machtſphäre, die nicht zu ſeinen Gunſten ausfielen. Bald nach ſeinem Regierungsantritt gerieth er in heftige Differenzen mit Lulli, welchem 1672 das Privilegium der königl. Muſikakademie, d. h. der großen Oper ertheilt wurde, mit welchem die Berechtigung verbunden war, Orcheſterſpieler auszubilden. Gegen dieſe Beſtimmung legte Dumanoir Proteſt ein. Er erreichte aber dadurch nichts weiter, als daß die Behörde am 14. Auguſt 1673 zum Vortheil Lulli's entſchied.

Hierauf hatte Dumanoir aufs Neue Zänkereien mit den Tanzmeiſtern, die ihm ſolches Ärgernis bereiteten, daß er am 31. December 1685 ſeine Demiſſion gab. Sie war keine definitive, denn Dumanoir verzichtete nur auf die Vortheile, welche mit ſeinem Herrſcheramt bei der Brüderſchaft von St. Julien verbunden waren. Im Übrigen behielt er den Titel ſeiner ſeither geführten Würde bei.

---

1) Über die Regierungszeit Dumanoir I. und ſeines Sohnes Dumanoir II. ſind die Angaben der franzöſiſchen Muſikſchriftſteller nicht ganz übereinſtimmend.

Allein die Sache wurde ihm völlig verleidet, als Louis XIV. 1691 zu Gunsten der fiscalischen Kasse die Bestimmung erließ, daß fortan die Ämter der Confrérie de St. Julien, der Zahl nach vier, käuflich und erblich sein sollten. Beiläufig gesagt war es eine Summe von 18,000 Livres, um die es sich dabei handelte. Es ist also um so begreiflicher, daß dem Einspruch Dumanoir's kein Gehör geschenkt wurde, da der Fiscus auf einen so hohen Einnahmebetrag nicht wieder verzichten wollte. Indessen wurde, um Dumanoir einigermaßen für die Schwächung seiner Privilegien zu entschädigen, die Bestimmung getroffen, daß er für Lebenszeit als vereideter Examinator der zur Meisterwürde sich meldenden Instrumentenspieler zu fungiren habe. Dumanoir aber, verbittert durch die ihm zu Theil gewordene Behandlung, machte keinen Gebrauch von dieser Vergünstigung und trat sogar 1693 vom Schauplatz seines bisherigen Wirkens definitiv zurück. Er starb 1697, in welchem Jahre zugleich die Charge des „roi des ménétriers" oder des „roi des Violons", wie man das Amt auch nannte, unterdrückt wurde, um nur noch einmal vorübergehend im 18. Jahrhundert unter Gian Pietro Guignon wieder aufzuleben.[1])

Die Brüderschaft von St. Julien trieb indessen ihr Wesen noch längere Zeit fort. Zunächst versuchte sie, die pariser Clavierspieler zur Erlegung der für die Instrumentenspieler bestehenden Taxen heranzuziehen, was zu einem erneuten Prozeß führte, aus welchem die Clavierspieler siegreich hervorgingen. Durch Parlamentsbeschluß vom 3. Mai 1695 wurden sie von allen Verbindlichkeiten gegen ihre Bedränger freigesprochen. Nun versuchte die Confrérie von St. Julien, sich auf andere Weise zu entschädigen. Sie verschaffte sich ein am 5. April 1708 vollzogenes Patent, auf Grund dessen ihre Mitglieder befugt waren, in jeder Art des Instrumenten- und Tabulaturspieles, insbesondere aber im Clavierspielen Unterricht zu ertheilen. Die Componisten und Clavierspieler vereitelten aber auch dies. Dennoch dauerten die Reibungen und Kämpfe fort. 1728 versuchte die Corporation von St. Julien die dem Opernorchester angehörenden Musiker sich tributpflichtig zu machen. Der Erfolg war nicht besser als in den vorhergehenden Fällen.

1) S. dens. S. 171.

So ſtanden die Sachen, als der piemonteſiſche Violinſpieler Gian Pietro Guignon 1741 zum Geigerkönig ernannt wurde. Dieſer erließ im Einverſtändnis mit den Hauptführern von Saint-Julien ein neues Statut von 28 Artikeln, um ſeine Herrſchaft über die Muſiker namentlich in lucrativer Hinſicht wieder zu erweitern. Dies veranlaßte die königl. Organiſten ſo wie die pariſer Muſiker zu neuen Beſchwerden. Diejenigen, welche dieſelben hervorgerufen hatten, ſuchten die Opponenten dadurch zu beſchwichtigen, daß ſie erklärten, weder die Organiſten noch die Clavierſpieler mit ihren Maßnahmen behelligen zu wollen. Doch dieſe waren damit nicht zufrieden, ſondern traten noch entſchiedener als ehedem für die Freiheit der Tonkunſt und ihre Lehrer ein. Die Folge davon war, daß durch einen Parlamentsbeſchluß vom 30. Mai 1750 alle Statutsartikel, welche der freien Kunſtübung zuwiderliefen, für null und nichtig erklärt wurden. Guignon fügte ſich nicht allein willig dieſem Urtheilsſpruche; er verzichtete gleichzeitig freiwillig auf jene Rechte, nach welchen es ihm auch ferner noch zuſtand, Taxen von den Tanzmeiſtern und Tanzmuſikanten auf Bällen, Hochzeiten, ſo wie in Wirthshäuſern, mithin von dem gewerbsmäßigen Muſikbetrieb zu erheben. Allein ſeine Geſinnungsgenoſſen von Saint-Julien dachten darüber anders. Ohne Wiſſen Guignon's erdreiſteten ſie ſich, Statthalterſtellen des Geigerkönigs für beſtimmte Bezirke in den Provinzen des Landes einzurichten, zu verkaufen und gegen gewiſſe Summen ſogar erblich zu verleihen. Wer ſich ihrem Willen nicht fügte, mußte es büßen. Ein Canonikus, welcher zugleich Organiſt war, wurde verfolgt, weil er einen Chorknaben im Orgelſpiel unterrichtet hatte. Einem Cleriker, Capellmeiſter ſeines Kirchſpieles, wurde zugemuthet, den Titel „Tanzmeiſter“ anzunehmen, um ihn zu zwingen, ſich unter das Joch der Beſchlüſſe von Saint-Julien zu beugen.

Ein gewiſſer Barbotin hatte ſich von der Brüderſchaft Saint-Julien die Charge eines „lieutenance générale“ gekauft, und trieb ſeinerſeits wieder einen Handel mit „lieutenances particulières“. Auch erließ er eine Bekanntmachung in Angers, die an den Straßenecken zu leſen war, und folgendermaßen lautete:

„De Par Le Roi.
Sentence
de M. le lieutenant général de police de la ville d'Angers, qui permet la concession, nomination et résignation faite au sieur Pierre-Olivier Josson, musicien et maître à dancer de la ville et académie royale d'Angers, pour l'équitation et autres exercices de la place de lieutenant particulier du roi des arts et sciences de la musique et dance, et les jeux de tous les instruments, tant à cordes qu'à vent, pour l'étendu des provinces d'Anjou et du Maine; sur la présentation, nomination et résignation de M. Barbotin, lieutenant général du roi desdits arts et sciences de la communauté et académie royale des maîtres de musique, de dance et d'instruments, qui ordonne l'exécution des statuts et réglements, qui font défense à toutes personnes, Musicien d'église, organistes et autres, d'enseigner la musique, la dance, ni les jeux d'aucuns instruments, tant à cordes qu'à vent, dans la ville, faubourgs et banlieue d'Angers, non plus que dans l'étendu de la province d'Anjou, sans s'être fait recevoir par le dit Josson, en sa susdite qualité, à peine de cent livres d'Amende contre les contrevenants, de prison pour la première fois, et de punition corporelle pour la seconde".

Dieſem frechen Treiben widerſetzten ſich bald die Muſiker des ganzen Landes. Sie richteten an den König ein Geſuch um Abhilfe von der betreffenden Landplage. Dieſer erließ denn auch am 13. Februar 1773 folgende Ordre:

„Casse et annule la vente ou concession faite par la communauté de Saint-Julien des Ménétriers, de toutes les charges de lieutenants généraux et particuliers de roi des violons, dans toute l'étendu du royaume, et notamment celle du sieur Barbotin; révoquant tous les pouvoirs que lesdits lieutenants généraux de ce dit Barbotin avaient accordés à leurs lieutenants particuliers qu'ils représentaient, auxquels Sa Majesté interdit toutes fonctions. — Fait, Sa Majesté, defenses à tous musiciens et autres de reconnaître lesdits lieutenants généraux et parti-

culiers; ordonne que tant la confrérie de Saint-Julien des Ménétriers que tout ceux qui la composent seront tenus de se conformer aux dispositions de mars 1767 concernant les arts et métiers, etc.“

Die Brüderschaft von St. Julien überlebte den vorstehend mitgetheilten Erlaß nicht lange: sie wurde 1776, nach nahezu vierhundertjährigem Bestehen für immer aufgehoben, während die Charge des Geigerkönigs, mit auf Guignon's Betrieb, schon im März 1773 abgeschafft worden war.

Der schmähliche Druck, welcher einerseits von den 24 „Violons du roy“, andererseits aber von der „Confrérie de St. Julien“ mehrere Menschenalter hindurch ausgegangen war, mußte begreiflicherweise eine Stagnation des tonkünstlerischen Lebens, nicht allein der französischen Hauptstadt, sondern beziehentlich auch der Provinzstädte herbeiführen.[1]) Wenn im Hinblick hierauf die Entwickelung der praktischen Musikpflege Frankreichs, insbesondere aber des kunstgemäßen Violinspieles, eine im Vergleich zu Italien und Deutschland verspätete war, so darf dies um so weniger befremden, als auch die Musikbegabung der Franzosen eine einseitige und wenig hervorragende ist.[2]) Einzelne im Laufe der Zeit auftauchende, und eine Ausnahme davon machende Erscheinungen konnten daran kaum etwas ändern. Bezeichnend für die mäßige Musikanlage dieser Nation ist schon der auffallende Mangel an schönen Stimmen, welcher sich vorzugsweise in dem

1) Daß es thatsächlich der Fall war, geht aus einem Musikbericht des, auf S. 294 d. Bl. erwähnten französischen Gambenspielers André Maugars hervor, welchen derselbe in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. schrieb. Ich habe dieses merkwürdige Dokument in deutscher Übersetzung im 10. Jahrgang (1878) der Monatshefte f. Musikgeschichte vollständig mitgetheilt.

2) Vidal sagt in seinem schon mehrfach citirten Werk „les instruments à archet“: Wenn man (in Frankreich) zwei Sänger auf der Straße hört, so wird man, wenig Ausnahmen abgerechnet, falsch singen hören: Noch mehr: Wenn nach einer „Réunion d'orphéons“ die Sänger auseinander gehen, und Einige derselben auf ihre eigene Hand singen wollen, so singen sie regelmäßig falsch“. Einen wesentlichen Grund für diese Erscheinung findet Vidal in dem Umstande, daß in den Schulen Frankreichs kein Singunterricht ertheilt wird. Hierauf wäre zu antworten: wenn die Franzosen ein musikalisch gut beanlagtes Volk wären, so würde der Gesang in den Schulen längst schon eingeführt worden sein.

ſpröden, klangloſen Organe des weiblichen Geſchlechtes bemerklich macht. Daß das franzöſiſche Idiom hieran Theil hat, iſt nicht zu bezweifeln. Mit einem gewiſſen Recht durfte daher J. J. Rouſſeau den paradoxen Ausſpruch thun, die franzöſiſche Sprache ſei ungeeignet für die Compoſition und es könne keine franzöſiſche Muſik geben. Wenn der letzte Theil dieſer Behauptung durch die Wirklichkeit widerlegt iſt, ſo läßt ſich doch nicht in Abrede ſtellen, daß das muſikaliſche Schaffen der Franzoſen ſich niemals durch bahnbrechende, wahrhaft neugeſtaltende Erſcheinungen hervorgethan hat. Nicht einmal die von ihnen bis zu hoher Vollendung ausgebildete Spiel- und Converſationsoper war urſprünglich ihre eigene Schöpfung. Es iſt bekannt, daß ſie den Anſtoß dazu durch die zeitweiligen Vorſtellungen einer 1752 nach Paris gekommenen italieniſchen Operngeſellſchaft, „Bouffons“ genannt, erhielten. Indeſſen prägt ſich in dieſem Kunſtgenre gerade der franzöſiſche Nationalgeiſt am reinſten und beſtimmteſten aus. Wir erkennen ihn in der ſcharf markirten, eigenthümlich belebten Rhythmik, die ſchon frühzeitig Das mitbeſtimmte, was man ehedem unter „franzöſiſchem Geſchmack“ verſtand. Die Begabung der Franzoſen für den Rhythmus offenbart ſich zumal in ihrer Vorliebe für Schlaginſtrumente, namentlich für die Trommel, die ſie mit ebenſo viel Leidenſchaft als Virtuoſität zum Leidweſen gebildeter Ohren zu handhaben wiſſen. Nächſt der Rhythmik iſt ihre Muſikanlage durch eine meiſt ſprunghafte Melodik gekennzeichnet, die indeſſen des Pikanten nicht leicht entbehrt. Für ein tief combinatoriſches und ideelles muſikaliſches Geſtalten fehlt dagegen den Franzoſen das entſprechende Vermögen, und dieſes letztere konnte durch Raffinement und geiſtreiche Speculation ebenſo wenig erſetzt werden, wie durch den in ihrem Naturell tief begründeten Hang zu feingeſchliffen eleganter und äußerlich effektreicher, nicht ſelten theatraliſch gefärbter Ausdrucksweiſe.

Als eine natürliche Folge des mäßigen Muſiktalents der Franzoſen ſtellt ſich bei ihnen im Ganzen und Großen der Mangel eines muſikaliſchen Volksthums dar, aus dem ſich, wie in Italien und Deutſchland, eine gleichmäßig durch das ganze Land vertheilte Thätigkeit in mannichfaltigen, einander ergänzenden Richtungen hätte entwickeln können. Was aber auch etwa in dieſer Beziehung möglich

geweſen wäre, — das franzöſiſche Centraliſationsſyſtem würde hemmend dazwiſchen getreten ſein. Schon lange abſorbirte Paris die geiſtige Kraft des Volkes. Einzelne, hier und da in den Provinzſtädten auftauchende Kräfte vermochten nicht die Macht der Gewohnheit zu paralyſiren, ſondern wurden vielmehr, um ihr Talent zur Geltung zu bringen, nach der Hauptſtadt gedrängt. In der That war Frankreich in muſikaliſcher Beziehung, wie gegenwärtig noch, ausſchließlich durch Paris repräſentirt. Dort verſammelten ſich die Begabteſten des Landes, dorthin ſtrömten ſeit Mitte des vorigen Jahrhunderts die künſtleriſchen Celebritäten des Auslandes von allen Nuancen und Farben, um ein vergnügungsſüchtiges Publikum zu unterhalten und von demſelben den Lohn an Beifall und klingender Münze für ihre Anſtrengungen zu empfangen. Insbeſondere wurde Paris ein Anziehungspunkt für Geſangs- und Inſtrumentalvirtuoſen, nachdem das Concert spirituel, gegründet 1725, in Aufnahme gekommen war, welchem ſpäter das „Concert d'amateurs“ und das „Concert de la rue Clery“ folgten. Dieſe Unternehmungen bezeichneten einen Fortſchritt, der ſich jedoch auf excluſive Kreiſe beſchränkte. Im Allgemeinen blieb das Muſiktreiben in Paris, dem angedeuteten Naturell der Franzoſen entſprechend, bis weit in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein, auf einem verhältnismäßig niedrigen Standpunkte. Amuſement war damals wie heute die Parole des Publikums; nach dem „Was“ und „Wie“ wurde eben nicht viel geſragt. Der Freund und Beſchützer Mozart's, Baron Grimm, welcher mit den pariſer Zuſtänden ſehr vertraut war, fand ſich zu der bezeichnenden Äußerung veranlaßt: „Schade, daß man ſich hier zu Lande ſo wenig auf gute Muſik verſteht“; und der alte Mozart charakteriſirt den Sologeſang bei der Kirchenmuſik in der k. Capelle mit den Worten: „leer, froſtig, elend, folglich franzöſiſch“. Ausführlicher läßt ſich Meiſter Wolfgang Mozart vernehmen, der bei Gelegenheit ſeines zweiten pariſer Aufenthaltes (1778) ſeinem Vater ſchreibt: „Baron Grimm und ich laſſen oft unſern Zorn über die hieſige Muſik aus, Notabene unter uns; denn im Publico heißt es: Bravo, Braviſſimo, und da klatſcht man, daß einem die Finger brennen“. Ein andermal berichtet er: „Was mich am meiſten bey

der Sache ärgert, ist, daß die Franzosen ihren Gout nur insoweit verbessert haben, daß sie nun das Gute auch hören können. Daß sie aber einsähen, daß ihre Musik schlecht sey — ey bei Leibe! — Und das Singen! oimè! — Wenn nur keine Französin italienische Arien sänge, ich würde ihr ihre Plärrerey noch verzeihen; aber gute Musik zu verderben, das ist nicht auszustehen".

Burney, welcher 1770 in Paris war, giebt ein ähnliches Urtheil. Er wohnte einer Aufführung im Concert spirituel bei und bemerkt über den dort gehörten Gesang: „Der erste Alt hatte einige Zeilen Solo zu singen, welche er mit solcher Gewalt herausschrie, als wenn er unter dem Messer an der Kehle um Hülfe riefe. Allein so betäubt ich auch war, so sahe ich doch deutlich, — daß dies gerade das war, was ihr Herz und ihre Seele liebte. C'est superbe! hallte durch das ganze Haus von einem Ende zum andern wieder. Doch mit dem letzten Chor nahm das Concert ein Ende mit Schrecken; es übertraf an Geschrei allen Lärm, den ich je in meinem Leben gehört habe".

Mit der Instrumentalmusik stand es um dieselbe Zeit wenig besser als mit dem Gesange. Erst durch Gluck's Auftreten in Paris (1773) erfuhr sie einen wesentlichen Fortschritt, denn dieser Meister stellte nicht nur an die Bühne, sondern auch an die Musiker erhöhte Forderungen für die Darstellung seiner Werke. Nach Castil-Blaze „fand er ein Orchester vor, das in seinen Noten nichts sah als ut und re, Viertel- und Achtelnoten", und Ginguené berichtet von den ungeschickten, betäubenden und im Vortrag eintönigen Leistungen desselben.[1]) Wie große Mühe es Gluck kostete, die Mitwirkenden auf die Höhe seines künstlerischen Standpunktes zu erheben, beweisen seine eigenen sarkastischen Worte, daß er, wenn er für die Composition einer Oper 20 Livres verlangen dürfte, für das Einstudiren derselben 20,000 Livres erhalten müßte. Gluck's Einwirkung auf das pariser Orchesterspiel machte sich natürlich zunächst bei der großen Oper geltend. Da die hier vereinigten Kräfte aber den Kern der pariser Instrumentalisten bildeten, so konnte es nicht fehlen, daß der erzielte Gewinn bald

1) Marx's Gluck und die Oper. Bd. 2. S. 110, 112.

von maßgebendem Einfluß auf die übrigen Kunſtinſtitute wurde, in denen die Orcheſtermuſik gleichfalls eine Rolle ſpielte. Daß nächſtdem auch eine künſtleriſche Autorität wie Viotti von förderndem Einfluß auf die pariſer Inſtrumentalmuſik ſein mußte, läßt ſich nicht bezweifeln.

Wie mangelhaft aber auch das franzöſiſche Muſiktreiben theilweiſe noch in den erſten Decennien der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ſein mochte, ſchlimmer ſah es jedenfalls damit in der unmittelbar vorhergehenden Periode aus. Ein pariſer Muſiker, Namens Corrette[1]), äußert ſich in ſeinem Werke: „Le Maître de Clavecin pour l'accompagnement“ etc. (Paris 1753) deutlich genug darüber, indem er berichtet: „Als Corelli's Sonaten in Paris ankamen, konnte man keinen Geiger finden, der ſie zu ſpielen vermochte. Zwar machten ſich Violiniſten daran und ſtudirten ſie Tag und Nacht, aber erſt nach mehreren Jahren waren drei von ihnen im Stande, ſie auszuführen.“ Dem hier bezeichneten Standpunkte entſprechen denn auch vollkommen die franzöſiſchen Violincompoſitionen aus jener Zeit. Sie beweiſen, daß Corrette's Urtheil nicht im mindeſten übertrieben iſt. Unter denſelben heben wir ein Suitenwerk Rébel's hervor, deſſen Titel lautet: „Pieçes pour le Violon, avec la Basse-Continue; divisées par Suites de Tons: qui peuvent aussi se jouer sur le Clavecin, et sur la Viole. Par Monsieur Rebel, Ordinaire de l'Academie Royale de Musique. A Paris chez Christophe Ballard. 1705“.

Dieſe „Pieçes“ beſtehen aus drei Suiten, in denen ſich die zu jener Zeit üblichen Tanzformen, wie Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Chaconne, Bourée, Passacaille, la Boutade,

1) Michel Corrette war um 1758 Organiſt am großen Jeſuitencollegium (rue Saint-Antoine) zu Paris. In ſeinem Hauſe veranſtaltete er Muſikaufführungen der beſten Werke Lully's und Campra's. Auch eröffnete er eine Muſikſchule, für deren Gebrauch er mehrere Inſtrumentalwerke ſchrieb. Mit ſeinen Schülern hatte er aber kein Glück. Man nannte ſie in Paris ſpottweiſe „les anachorètes“ (les ânes à Corrette). Dieſer Spitzname entſtand vielleicht aus einer Gereiztheit der pariſer Muſiker gegen Corrette wegen deſſen offener, ungeſchminkter Sprache über den untergeordneten Standpunkt des franz. Violinſpieles zu Anfang des 18. Jahrhunderts.

Gavotte und Menuet finden. Außerdem enthalten ſie zwei Capricen, ein Rondo und ein Stück mit der Bezeichnung „les Cloches“. Jede der drei Suiten iſt durch ein „Prelude“ eingeleitet. Mit Ausnahme der Chaconne und Passacaille, welche nach üblicher Weiſe variirt ſind, haben die Tänze die zweitheilige Liedform. Der dürftige Violinſatz überſchreitet nicht die dritte Lage. Die Notirung ſteht mit Ausnahme des (bezifferten) Baſſes in den alten Schlüſſeln.

Den Schluß des Werkes bildet eine ausgeführtere Capriçe, zunächſt von einer, dann von zwei Geigen (Dessus), Viola (Taille) und Baß begleitet.

Sämmtliche Muſikſtücke dieſer Sammlung, die weit eher Anfängerarbeiten als Erzeugniſſen eines reifen Mannes gleichen, erheben ſich wenig über die primitive Bildweiſe. Von freier melodiſcher Erfindung iſt nicht die Rede. An ihre Stelle tritt eine mangelhafte Figuration. Eben ſo übel berathen zeigt ſich der Autor in harmoniſcher Hinſicht. Seine Fortſchreitungen und Intervallverdoppelungen machen einen ſchülerhaften Eindruck. Das rhythmiſche Element iſt dagegen unverkennbar in einer den verſchiedenen Tanzformen entſprechenden Weiſe mit Bewußtſein behandelt. In ihrer Totalität zeigen dieſe Muſikſtücke, wie ſehr Frankreich in Betreff der Violincompoſition und, was daſſelbe iſt, des Violinſpiels gegen Italiens zu jener Zeit weit vorgerückte Leiſtungsfähigkeit und ſelbſt gegen Deutſchland im Rückſtande war. [1])

Rébel, ein Schüler Lully's, war Kammercomponiſt des Königs und gehörte den „vingt-quatre-Violons“ an. Seit 1699 verſah er den Dienſt als erſter Violiniſt, und 1707 wurde er Chef ſeiner Mitſpieler. In dieſer Funktion ſtand er noch 1737. Geburts- und Todesjahr ſind unbekannt.

Sein Sohn, geb. 19. Jan. 1701 zu Paris, war gleichfalls Violinſpieler und ſeit 1717 Mitglied der königl. Capelle. 1723 wurde er zum Kammercomponiſten ernannt. Die Thätigkeit desſelben als

1) Rébel ließ 1713 noch ein Heft mit 12 Sonaten „à violon seul, mêlées de plusieures récits pour la viole“ als „livre II“ bei Faucault in Paris erſcheinen, deſſen Inhalt möglicherweiſe beſſer iſt, als die oben beſprochenen „Pieçes pour le violon“.

Tonſetzer iſt dadurch beſonders bemerkenswerth, daß er in Gemeinſchaft François Francoeur's neun Opern ſchrieb, die ſich indeß, wie Fétis bemerkt, in keiner Weiſe über das Niveau ihrer Zeit erheben. Beide Männer waren eng befreundet und verſahen von 1736 ab nicht nur gemeinſam das Inſpectorat der 1672 durch Lully begründeten „Académie royale de musique“, ſondern während der Jahre 1751—1767 auch die Direktion dieſes Inſtituts.

François Francoeur, geb. in Paris den 28. Sept. 1698, wurde bereits in ſeinem zwölften Jahre bei der Oper angeſtellt. Auch that er Dienſte als königl. Kammermuſiker und erwarb dann, nach damaligem Brauch, käuflich eine von den Stellen der 24 Kammermuſiker des Königs, deſſen Kammercompoſiſt er ſpäter wurde. Seine weitere Carrière machte er, wie ſchon bemerkt, als College Rébel's (des Sohnes). Doch brachte er es ſchließlich noch weiter als dieſer, da er ſich 1760 zur Würde eines königl. Muſikintendanten emporſchwang, auf die er ſchon 1742 ſeine Anwartſchaft von Colin de Blamont käuflich erworben hatte. Francoeur ſtarb nach wiederholten Steinoperationen in ſeiner Geburtsſtadt den 6. Aug. 1787. Außer den mit Rébel zuſammen componirten Opern veröffentlichte er zwei Sonatenhefte, die aus ſeinen Jugendjahren herrühren und als ſein ausſchließliches produktives Eigenthum bezeichnet werden. Das eine dieſer Werke, „Premier livre de Sonates à Violon seul et la Basse. Dediez au Roy, Composez par Mr. Francoeur le fils, Paris 1715“, enthält acht Sonaten, die einen unverkennbaren Fortſchritt gegen die „Pieçes“ von Rébel (dem Vater) bekunden. In der Formgebung bewegt der Compoſiſt ſich inſofern zwiſchen der Suite und Sonate, als bei ihm Tanzſtücke mit ausgeführteren Tonſätzen freier Erfindung von verſchiedenem Charakter abwechſeln. So finden ſich in dieſen Sonaten Allegros, Arien und an Tänzen die Allemande, Gavota, Sarabanda und Courante. Die Finales beſtehen meiſt in einem Preſtoſatz, die Einleitungen in einem ausgeführteren Adagio. Die Allegros ſind trotz ihres ſehr einfachen Charakters und des veralteten Ductus ihres Figurenweſens von munterem, ſowie leicht bewegtem und natürlichem Fluß; die langſamen Sätze zeichnen ſich bereits durch einzelne hübſch empfundene Momente aus. Vor

allem aber ist die Violinbehandlung mannichfaltiger und wirkungsvoller als bei Rébel. Eine Eigenthümlichkeit Francoeur's, von der es unseres Wissens kein zweites Beispiel in der Violinliteratur giebt, ist die Benutzung des Daumens der linken Hand für gewisse Accordgriffe, eine Licenz, die freilich gegen die Grundsätze des schulgerechten Violinspiels verstößt.

Es mag hier zugleich ein Neffe Francoeur's, Louis Joseph Francoeur (le neveu) erwähnt werden, welcher zu den namhafteren französischen Violinspielern des vorigen Jahrhunderts gehörte. Sein Vater, dem er die erste musikalische Anleitung verdankte, war königl. Kammermusikus und erster Violinist bei der Oper. Nach dessen Tode nahm ihn sein Onkel François F. als Pflegesohn an, theilte ihn 1746 den Eleven der königl. Kammermusik zu und bewirkte 1752 seine Anstellung als Geiger im Opernorchester. Durch ausgezeichnete Befähigung für das Direktionsfach stieg er 1776 zu dem Amte des königl. Capellmeisters empor, nachdem er 1764 zum zweiten und 1767 zum ersten Orchesterdirigenten befördert worden war. Seine productive Thätigkeit widmete er der Bühne. Er wurde den 8. October 1738 in Paris geboren und starb am 10. März 1804.

Bevor wir die weitere Entwickelung des französischen Violinspiels verfolgen, ist des italienischen Einflusses auf dasselbe zu gedenken. [1]) Er begann mit dem achtzehnten Jahrhundert und wurde zunächst durch Baptiste Anet — gewöhnlich nur bei seinem Vornamen Baptiste genannt — vermittelt, welcher ein Schüler Corelli's war. Vier Jahre studirte er unter Leitung dieses Meisters in Rom. Bei seiner ungefähr um 1700 erfolgten Rückkehr nach Paris erregte er dort so großes Aufsehen, daß er als bedeutendster französischer Violinist gepriesen wurde. Daß er es wirklich gewesen, hat bei dem damaligen noch wenig entwickelten Zustande des Violinspiels in Frankreich alle Wahrscheinlichkeit für sich. Baptiste hegte den Wunsch, sich bleibend in

1) Fétis theilt mit, daß François Duval, seit 1704 Mitglied der königlichen Capelle, der erste Franzose gewesen sei, welcher Violinsonaten nach italienischem Vorbilde geschrieben habe. Seine Compositionen, welche aus 7 Sonatenheften bestehen, sind mir bis jetzt nicht zugänglich gewesen. Duval starb 1738 zu Paris.

Paris niederzulaſſen. Aber dieſe Stadt war noch nicht reif für eine ſolche Erſcheinung. Er ſpielte vor Ludwig XIV., welcher indeſſen — vielleicht ſeinen 24 Kammervioliniſten zu Lieb — keinen Geſchmack an ſeinem Spiel fand. Der franzöſiſche Hof war damals für Paris, was dieſe Stadt für das ganze Land, und ſo vermochte Baptiſte dort nicht feſten Fuß zu faſſen. Er entſchloß ſich daher nach einiger Zeit, in Polen ſein Glück zu verſuchen. Hier leitete er bis ans Lebensende die Privatcapelle eines vornehmen Kunſtfreundes. Von ſeinen Compoſitionen ließ Baptiſte drei Hefte Violinſonaten drucken.

Indeß war Anet nicht vergeblich in Paris geweſen. Er fand in Jean Baptiſte Senaillé einen Schüler[1]), der, begeiſtert von der italieniſchen Manier des Violinſpieles, mit allem Eifer ſich die Kunſt ſeines heimgekehrten Landsmannes anzueignen ſuchte. Dies gelang ihm um ſo ſchneller, als ihn Queverſin, einer der 24 Kammervioliniſten des Königs, bereits über die wichtigſten Elemente der Technik hinweggebracht hatte. Nun aber genügte dem ſtrebenden Jüngling das franzöſiſche Violinſpiel nicht mehr, und er beſchloß deshalb nach Italien zu wandern, um an der Quelle unter Leitung eines bewährten Meiſters noch weitere Studien zu machen. Doch kam er nur bis Modena, wo man ſo großes Gefallen an ſeinen Leiſtungen fand, daß man ihn für das Opernorcheſter engagirte. 1719 kehrte Senaillé nach Paris zurück und beſchloß dort, wie Fétis berichtet, in den Dienſten des Herzogs von Orleans am 29. April 1730 ſein Leben. Geboren wurde er den 23. Novbr. 1687. Im Widerſpruch zu Fétis' Angabe ſteht es, daß Senaillé ſich auf dem Titel ſeines dritten Sonatenwerkes (Paris 1716) „Ordinaire de la musique de la chambre du Roy" nennt. Er gehörte alſo zur Bande der 24 Violons. Seine Compoſitionen, die zu Paris in fünf Heften erſchienen, erweiſen ſich als nicht ungeſchickte, inhaltlich aber bedeutungsloſe Nachbildungen italieniſcher Muſter. Ein wohlgeſtaltetes, wenn auch

1) Bei Fétis wird auch der Italiener Giov. Antonio Piani (Desplanes) als Lehrer Senaillé's angeführt. Piani war ein Neapolitaner und gegen Ende des 17. Jahrhunderts geboren. Er kam 1704 in Begleitung des Grafen von Toulouſe nach Frankreich. Angeblich ſoll er ſpäter in Venedig wegen Fälſchung von Handſchriften eine Hand durch das Henkerbeil eingebüßt haben.

ſehr einfaches Muſikſtück aus ihnen giebt J. B. Cartier in ſeiner „l'Art de Violon“.

Ein anderer in Italien gebildeter Franzoſe von größerer Bedeutung war Jean Marie Leclair, mit dem Beinamen l'ainé, der Sohn eines in den Dienſten Ludwig's XIV. ſtehenden Muſikers. Urſprünglich für die Tanzkunſt beſtimmt, der er auch einen Theil ſeines Lebens widmete, trieb er doch ſeit ſeiner Jugend das Violinſpiel ſo fleißig, daß er ſich demſelben ſpäter auf erfolgreiche Weiſe widmen konnte. Sein Geſchick führte ihn als Balletmeiſter nach Turin. Hier machte er die Bekanntſchaft Somis', der ſich ſo ſehr für ſein Talent intereſſirte, daß er ihn zwei Jahre lang unterrichtete. Nun verließ Leclair ſein Metier und gab ſich ganz der Muſik hin, in der er ſich durch eigenes Studium immer mehr zu vervollkommnen ſuchte. Er wandte ſich 1729 nach Paris und bildete ſich hier unter Anleitung Chéron's, damaligen Cembaliſten bei der Oper, in der Tonſetzkunſt aus. Als Violiniſt vermochte er indeſſen ebenſo wenig eine ſeinen Fähigkeiten entſprechende Stellung zu erringen wie Baptiſte Anet. Gleichſam, als ob man den italieniſchen Einfluß nicht aufkommen laſſen wollte, wies man ihm eine untergeordnete Ripieniſtenſtelle im ſogenannten „grand choeur“ der Oper zu, die ihm bei einer Beſoldung von 450—500 Livres nur geſtattete, in der Ouverture, den Chören und der Balletmuſik mitzuwirken. Nach einiger Zeit durfte Leclair hoffen, ſeine künſtleriſche und materielle Lage zu verbeſſern, da er 1731 der königl. Muſik zugetheilt wurde. Allein ein Zerwürfnis mit dem ihm nach Fayolle's Angabe feindlich geſinnten Geiger Guignon wegen des Vorſpieleramtes der zweiten Violine veranlaßte ihn, auf jede officielle Anſtellung zu verzichten. Er trat ins Privatleben zurück und war in der Folge nur noch als Muſiklehrer und Componiſt für ſein Inſtrument thätig. So wirkte er in aller Stille mit der Anſpruchsloſigkeit eines echten Künſtlers. Bezeichnend hierfür erſcheint es, daß er trotz einer ungewöhnlichen Begabung auch niemals außerhalb Paris den Weg der Öffentlichkeit betrat, um für ſeinen Ruf oder materiellen Gewinn thätig zu ſein. Nur einmal entfernte er ſich von Hauſe und ſuchte Locatelli in Amſterdam auf, deſſen Kunſt ihn lebhaft intereſſirte. Fétis will ſogar einen

Einfluß dieſes Meiſters auf Leclair's letzte Compoſitionen erkennen, die als oeuvre posthume nach ſeinem Ableben erſchienen. Der treffliche Künſtler ſtarb eines gewaltſamen Todes. Am 22. October 1764 Abends 11 Uhr wurde er in den Straßen von Paris nahe bei ſeiner Wohnung von unbekannter Hand ermordet. In Lyon wurde er 1697 geboren. Leclair erſcheint nach den von ihm vorliegenden Werken als einer der bedeutendſten Violincomponiſten Frankreichs im 18. Jahrhundert. Zwar läßt ſeine Geſtaltungsweiſe den engen Anſchluß an die Überlieferungen der normgebenden italieniſchen Schulen erkennen, doch ſpricht ſich in mehreren ſeiner Arbeiten ein eigenthümlicher nationaler Zug von ſpirituell geartetem Charakter aus. Seine Muſik athmet bei angenehmem natürlichem Fluß friſch pulſirendes, rhythmiſch bewegtes Leben in den ſchnellen, Anmuth und Grazie in den langſamen Sätzen. Freilich kann dieſes nur auf einen gewiſſen Theil ſeiner Compoſitionen bezogen werden, denn in ihrer Totalität betrachtet, enthalten ſie nicht wenig Veraltetes und Unbedeutendes. Allein dies gilt mehr oder minder von allen Violincompoſitionen des vorigen Jahrhunderts, und ſelbſt Männer wie Corelli und Tartini machen davon keine Ausnahme. Zu größerer Gemüthsvertiefung und Breite des Styls erhebt Leclair ſich ſelten. Wenigſtens iſt uns davon nur ein Beiſpiel in der ſechſten Sonate (C moll) ſeines fünften Werkes bekannt, die mit Beziehung auf ihre ſchwermüthig ernſte Färbung den Beinamen „le tombeau“ erhielt. [1]) Sie thut ſich — namentlich in den beiden erſten Sätzen — durch ungewöhnlichen Schwung und pathetiſchen Ausdruck hervor. Leclair's Geigenbehandlung iſt wirkungsreich, doch überſchreitet ſie nicht die durch Tartini geſteckten Grenzen. Innerhalb derſelben offenbart er ſich indeß als ausübenden Künſtler von großer Gewandtheit, beſonders im doppelgriffigen Spiel, das er in meiſterhafter Weiſe beherrſcht haben ſoll.

Von den veröffentlichten Compoſitionen Leclair's, die deſſen Frau ſämmtlich gravirte, nennt Fétis vierzehn verſchiedene Werke. Dieſelben enthalten theils Soloſonaten für Violine mit beziffertem

1) Es iſt die eine von den beiden in der David'ſchen Bearbeitung bei Breitkopf und Härtel erſchienenen Sonaten Leclair's. Eine andere originaltreuere Ausgabe derſelben veranſtaltete Alard bei Schott in Mainz.

Baß, ſo wie Trios für zwei Violinen mit Baß oder für Violine, Flöte und Baß (auch ein opus für zwei Flöten, zwei Violinen und Baß iſt darunter), theils Concerte mit Begleitung von Streichinſtrumenten. Für die Bühne ſchrieb Leclair eine Oper „Glaucus et Scylla“, die am 4. October 1747 zu Paris aufgeführt wurde.

Der jüngere Bruder des Künſtlers, Antoine Remi Leclair, genannt le cadet, geb. in Lyon zu Anfang des 18. Jahrhunderts, war gleichfalls ein tüchtiger Violinſpieler. Von ihm erſchien 1739 (nicht gegen 1760, wie Fétis angiebt) ein Heft mit zwölf Violinſonaten.

Leclair's des älteren künſtleriſches Wirken als Vermittler der italieniſchen Violinſchule konnte namentlich in Betreff ſeiner Lehrthätigkeit nicht ohne Einwirkung auf das franzöſiſche Violinſpiel ſein. Doch darf dieſelbe um ſo weniger überſchätzt werden, als dieſer Meiſter, wie wir geſehen haben, zu keiner einflußreichen Stellung in Paris gelangen konnte.

Unter ſeinen Schülern haben wir nur zwei namhaftere Künſtler hervorzuheben: l'Abbé fils und Saintes Georges. Der erſtere, mit ſeinem eigentlichen Namen Joſeph Barnabé S. Sévin, wurde in Agen am 11. Juni 1727 geboren und kam 1731 nach Paris. Hier genoß er zwei Jahre Leclair's Unterricht, nachdem er ſchon von ſeinem Vater l'Abbé im Violinſpiel unterwieſen worden. 1739 wurde l'Abbé im Orcheſter der Comédie française und 1742 bei der großen Oper angeſtellt. Gegen 1762 gab er aber ſchon ſeine künſtleriſche Wirkſamkeit auf, zog ſich nach Maiſon bei Charenton zurück und ſtarb dort 1787. Von ſeiner Compoſition erſchienen im Druck acht Sonaten- und Triowerke. Ungewiß dagegen iſt es, ob er die unter ſeinem Namen bei Cartier angeführte Violinſchule verfaßt hat.

Le Chevalier de Saintes Georges, der Sohn des Generalpächters M. de Boulogne im franzöſiſchen Amerika und einer Negerin, geb. den 25. Dec. 1745 zu Guadeloupe, erhielt ſeine Erziehung von Jugend auf in Frankreich. Leclair bildete ihn zu einem der tüchtigſten franzöſiſchen Violiniſten ſeiner Zeit heran. In reiferen Jahren führte er gemeinſchaftlich mit Goſſec die Direction der „Concerts des amateurs“. [1]) Als Componiſt war er nicht nur für ſein

1) Dieſe Concerte wurden eben von Goſſec, einem der bedeutendſten und thätigſten Muſiker Frankreichs in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts,

Inſtrument, ſondern auch für die Bühne thätig. Doch ſein Hang zu ungewöhnlichem Leben entzog ihn ſpäter dem künſtleriſchen Beruf. Von den Bewegungen der Revolution ergriffen und mit fortgeriſſen, ſtellte er ſich als Commandant an die Spitze eines von ihm organiſirten Jägercorps, welches er der Nordarmee zuführte. Beinahe wäre er indeß ein Opfer der Sache geworden, für die er eingetreten. Man verdächtigte ſeinen Charakter, und nur der Reaction des 9. Thermidor (27. Juli 1794) hatte er ſeine Rettung vor dem Beile der Guillotine zu verdanken. Doch gerieth er im Getriebe jener gräuelvollen Zeit in eine brodloſe Exiſtenz und endete ſein Leben unter kummervollen Verhältniſſen am 12. Juni 1799.

Außer Leclair ging von franzöſiſcher Seite noch Pierre Vachon aus der piemonteſiſchen Violinſchule hervor. Geboren 1731 zu Arles, wurde er bei ſeinem ſpäteren Aufenthalte in Paris der Zögling Chiabran's, welcher 1751 dort mit großem Erfolg auftrat. Nachdem Vachon ſich 1758 im Concert spirituel als Soloſpieler hatte hören laſſen, wurde er 1761 für die Privatmuſik des Prinzen Conti als erſter Violinſpieler engagirt. 1784 verließ er Frankreich, zunächſt nur, um eine Kunſtreiſe nach Deutſchland anzutreten, gab dann aber für immer ſein Vaterland preis, als er während ſeiner Anweſenheit in Berlin zum Concertmeiſter bei der königl. Capelle ernannt wurde. Er bekleidete dieſen Poſten bis 1798, trat dann in Ruheſtand und ſtarb 1802. Vachon war auch als Componiſt thätig. Die beiden Sätze, welche Cartier in ſeiner Violinſchule von ihm mittheilt, erwecken keine beſonders günſtige Meinung von ſeinem Talent. Als Violiniſt ſoll Vachon nach La Borde's Urtheil ſich vorzugsweiſe im Quartettſpiel ausgezeichnet haben. Daß er als Concertmeiſter tüchtig war, iſt aus Dittersdorf's Selbſtbiographie zu erſehen.

---

zur Pflege der Inſtrumentalmuſik (1770) gegründet. François Joſephe Goſſec, geb. 1733, kam 1752 nach Paris und war neben ſeiner amtlichen Thätigkeit als Leiter der „Ecole royal du chant“ (1784), ſowie als Mitdirigent des Conservatoire (1795) von Bedeutung für die franzöſiſche Inſtrumentalcompoſition. Seine längſt vergeſſenen Symphonien und Streichquartette entſtanden ziemlich zu gleicher Zeit mit den Haydn'ſchen Werken dieſer Gattungen. Auch verſchiedene Vokalcompoſitionen ſind von ihm vorhanden. Er ſtarb 1829 in Paſſy.

Die Paduaner Schule fand gleichfalls unter den Franzoſen Vertretung, und zwar durch André Noel Pagin, Joſeph Touchemoulin und Pierre Lahouſſaye. In Betreff des erſteren zeigt ſich recht auffallend, wie ſehr die Franzoſen im vorigen Jahrhundert geneigt waren, ihr von Eiferſüchtelei erfülltes Vorurtheil gegen die Superiorität der italieniſchen Kunſt bei paſſender Veranlaſſung an den Tag zu legen. Pagin war in jungen Jahren der Schüler Tartini's geweſen. Als er bei ſeiner Rückkehr nach Paris im Concert spirituel auftrat, verbanden ſich die anweſenden Muſiker zu einer feindlichen Demonſtration gegen ihn, angeblich, weil ſie dadurch verletzt geweſen ſeien, daß er nur Compoſitionen ſeines Lehrmeiſters zum Vortrage gewählt habe. Die gehäſſige Aufnahme ſeiner gediegenen Beſtrebung, den größten Violincomponiſten der Zeit bei ſeinen Landsleuten einzuführen, beleidigte ihn ſo tief, daß er ſich nicht wieder zu einem öffentlichen Auftreten entſchließen konnte. Seine Exiſtenz wäre unter ſolchen Umſtänden bedroht geweſen, wenn ihn ſein Freund und Beſchützer, der Herzog von Clermont, nicht durch eine Anſtellung mit dem Jahrgehalt von 6000 Frcs. unterſtützt hätte. Fortan lebte Pagin der Kunſt ausſchließlich zum Vergnügen und ließ ſich nur noch in Privatkreiſen hören. Burney, der ſeine Bekanntſchaft 1770 in Paris machte, rühmt ſeinem Spiel beſondere Schönheit des Tones ſowie des Vortrages im Adagio und leichte Beſiegung techniſcher Schwierigkeiten nach. 1748 erſchienen zu Paris ſechs ſeiner Violinſonaten. Cartier theilt aus der letzten derſelben das Adagio mit, welches zwar von würdiger Haltung iſt, doch in keiner Hinſicht ſich auszeichnet. Geboren wurde Pagin 1721 in Paris. Sein Todesjahr iſt unbekannt.

Von ſeinen Schülern iſt erwähnenswerth: Joſeph Etienne Bernhard Barrière. Derſelbe wurde im October 1749 zu Valenciennes geboren, und kam als zwölfjähriger Knabe nach Paris, um bei Pagin im Violinſpiel und bei Philidor in der Compoſition ſich auszubilden. Nachdem er dann im Concert spirituel aufgetreten war, wurde er bei demſelben ſo wie bei den Concerten „des amateurs“ als Sologeiger angeſtellt. Von ſeinen Compoſitionen gab er Quartette, Symphonien, Trios, Duos und Concerte heraus.

Joſeph Touchemoulin, geb. 1727 zu Chalons, verließ

frühzeitig ſein Vaterland und kam erſt in die Lehre Tartini's, nachdem er beim Kurfürſten von Köln und Bonn als Hofmuſikus thätig geweſen war. Dieſer Fürſt gewährte ihm die Mittel zu einer Studienreiſe nach Italien und ernannte ihn bei ſeiner Rückkehr von derſelben zum Capellmeiſter. Der Tod ſeines Wohlthäters veranlaßte ihn, dieſe Stellung aufzugeben und eine gleiche am Thurn- und Taxis'ſchen Hofe in Augsburg anzunehmen. Hier wirkte er bis zu ſeinem Ende, welches am 25. October 1801 erfolgte. Als Componiſt war Touchemoulin unbedeutend. Schubart ſagt über ihn: „Sein Geſchmack iſt ganz franzöſiſch, weich und molligt. Er ſpielt die Violine zwar mit Kraft, doch in einer Manier, die nicht Jedermann gefallen kann". Sein Sohn Ludwig war gleichfalls Violiniſt, und von ihm bemerkt derſelbe Berichterſtatter: „Sein Sohn hat ſchon im zwölften Jahre große Talente für die Violin geäußert, indem er die ſchwerſten Concerte mit fliegender Fertigkeit vortrug; allein die weichliche Erziehung ſeines Vaters war ihm nicht günſtig". Nach Gerber wurde er im Mannesalter taub.

Pierre Lahouſſaye, eine Künſtlernatur von glücklicher Anlage, trieb die Muſik, namentlich aber das Violinſpiel, in früher Jugend aus eigenem Antriebe und ohne jede Anleitung. Er war am 12. April 1735 in Paris geboren. So fand er denn bald Gelegenheit, ſich regelrecht auszubilden. Sein erſter Lehrer war Piffet, ein tüchtiger, um 1750 bei der großen Oper angeſtellter Violiniſt, mit dem ſeltſamen Spitznamen le grand nez. Schon vor Ablauf ſeines zehnten Lebensjahres konnte Lahouſſaye ſich im Concert spirituel hören laſſen. Fördernde Anregung für ſein Studium fand er weiterhin in dem Hauſe des Grafen Senneterre, in welchem er die namhafteſten, damals in Paris verſammelten Geiger hörte, unter denen ſich Männer wie Giardini, Pugnani, Pagin und Ferrari befanden. Der letztere, welchem Lahouſſaye's Begabung nicht entging, veranlaßte denſelben gelegentlich in dieſem Künſtlerkreiſe zu ſpielen, und zum Erſtaunen der Anweſenden trug er einige Theile aus Tartini's Teufelsſonate vor, die er nur vom Hören kannte. Dieſe Probe ſeines Talentes bewog Pagin, ihm Unterricht zu ertheilen. Derſelbe rief das Verlangen in ihm hervor, auch unter den Augen des Meiſters,

welchem Pagin seine Ausbildung verdankte, das bisher getriebene Studium zu vollenden. Ein glücklicher Umstand verschaffte ihm hierzu Gelegenheit. Er fand ein Unterkommen bei dem Fürsten von Monaco, welcher ihn mit sich nach Italien nahm, und nun sah Lahoussaye seinen Wunsch erfüllt, der Lehre Tartini's theilhaftig zu werden, welche er mehrere Jahre hindurch genoß. Zugleich benutzte er die Gelegenheit, bei Traetta in Parma Compositionsunterricht zu nehmen. Nach funfzehnjähriger Anwesenheit in Italien erhielt Lahoussaye den Ruf, die italienische Oper in London zu dirigiren. Er begab sich 1772 dahin. Doch schon drei Jahre später verließ er diesen Wirkungskreis, um in Paris die Orchesterleitung des Concert spirituel zu übernehmen, die ihm 1781 auch in der Comédie italienne zu Theil wurde. 1790 führte er gemeinschaftlich mit Puppo die Orchesterdirection am Théatre Monsieur, dem späteren Théatre Feydeau. Hier war er bis zur Vereinigung der letzteren Bühne mit dem Théatre Favart (1800) thätig. Auch bekleidete er bis 1802 eine Violinprofessur bei dem zu Ende des vorigen Jahrhunderts gegründeten pariser Conservatorium. Seit dieser Zeit aber verfolgte ihn Mißgeschick. Aller seiner Funktionen nach und nach enthoben und ohne Aussicht auf irgend eine seinen bisherigen Stellungen entsprechende Entschädigung, sah er sich genöthigt, einen Platz bei der zweiten Geige im Opernorchester anzunehmen. In dieser drückenden Lage arbeitete er um das tägliche Brod bis zum Jahre 1813, da dann beginnende Taubheit und Abnahme der Kräfte Veranlassung zu seiner gänzlichen Verabschiedung wurden. Er starb in Paris gegen Ende 1818.

Lahoussaye war allen Nachrichten zufolge ein ausgezeichneter Violinspieler. Fétis berichtet, daß dieser Künstler, trotz seines hohen Mannesalters, ihn durch mächtigen Ton und große Vortragsweise in freudiges Staunen versetzt habe.

Außer den eben genannten, unter dem unmittelbaren Einfluß des italienischen Violinspiels gebildeten Künstlern wäre hier noch Woldemar (mit seinem eigentlichen Familiennamen Michel) zu erwähnen, der ein Schüler Antonio Lolly's war. Er genoß eine brillante Erziehung, mit besonderer Bevorzugung der Musik, für die er sich später ganz entschied. Die Wechselfälle des Glücks zwangen

ihn bald, eine Exiſtenz zu ſuchen, welche er zunächſt als Muſikmeiſter einer ambulanten Schauſpielergeſellſchaft fand. Weiterhin ließ er ſich zu Clermont-Ferrand nieder. Dort lebte er bis zu ſeinem Tode, der im Januar 1816 erfolgte. Woldemar bietet uns inſofern ein Intereſſe, als er zu denjenigen Geigern des vorigen Jahrhunderts zählt, die in die Fußtapfen Lolly's traten. Ausdrücklich wird von ihm hervorgehoben, daß er ſich ähnlich, nur noch handgreiflicher wie ſein Lehrer, in Bizarrerien und Charlatanismen mannichfacher Art gefiel. Unter anderem kündigte er, wie Gerber berichtet, eine ſogenannte Correspondence lyrique oder allgemeine muſikaliſche Sprache an, vermittelſt deren er durch den Vortrag auf der Violine „den Sinn folgender verſchiedener Stücke beſtimmt vernehmlich machen wollte: 1) den Monolog des Spielers Beverlei in Saurin's Trauerſpiel; 2) den Monolog der Medea nach Ermordung ihrer Kinder; 3) ein Fragment einer Predigt des Exjeſuiten Bauregard; 4) eine Oration des berühmten Marktſchreiers Orzi auf einem öffentlichen Platze; 5) Mirabeau's Zank mit dem Abt Maur, und 6) die verſchiedenen Töne leidenſchaftlicher Liebe, in einem Dialog". Man hat aber, wie Gerber hinzufügt, nichts weiter „von der wirklichen Erſcheinung dieſes Werks gehört". Es hatte alſo wohl bei der Ankündigung dieſes Curioſums ſein Bewenden. Dagegen veröffentlichte W. im Jahre 1800 zu Paris zwei ſeiner Richtung vollkommen entſprechende Schriften, von denen die eine Anleitung im Geſtalten aller Art von Muſik ohne Kenntnis der Compoſitionskunſt ertheilte, die andere aber eine Art muſikaliſcher Stenographie lehrte, um im Drange der Begeiſterung während des Componirens Alles geſchwind zu Papier zu bringen. Auch Schulen für Violine, Bratſche und Clarinette verfaßte er. Die erſtere derſelben führt den herausfordernden Titel: „Le nouvel art de l'archet, servant de suite à celui de Tartini", welcher in ſchneidendem Widerſpruch zu dem Inhalt der Arbeit ſteht. Dieſer bietet weiter nichts als eine kurze Polonaiſe mit 16 Variationen, in denen die Stricharten älterer und neuerer berühmter Violinſpieler, doch meiſt nur taktweiſe angemerkt ſind: eine dreiſte Speculation auf die Leichtgläubigkeit des großen Publikums. Von ſeinen völlig werthloſen Violincompoſitionen, unter denen ſich Sonaten mit den reclame-

artigen Überſchriften: „L'ombre de Lolli, de Mestrino et de Pugnani“ befinden, ließ Woldemar eine nicht geringe Anzahl drucken.

Es iſt aus dem Vorhergehenden leicht zu erſehen, daß die Hingabe der Franzoſen an das nachahmenswerthe Vorbild des italieniſchen Violinſpiels bis zur zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts numeriſch nur gering war. Im Allgemeinen beſchränkte man ſich auf das Nächſtliegende. Inwieweit hierzu der ſelbſtgefällige, noch immer nicht ganz geſchwundene Wahn des Franzoſenthums beigetragen, als beſonders bevorzugtes, an der Spitze der Civiliſation ſtehendes Culturvolk die Aneignung fremdländiſcher Errungenſchaften und Vorzüge entbehrlich zu finden, dürfte ſich ſchwer feſtſtellen laſſen. Immerhin ſprechen die Thatſachen dafür, daß das ſtark ausgebildete Selbſtbewußtſein dieſer Nation [1]) im gegenwärtigen Falle einer rückhaltloſen, pietätvollen Aufnahme des von außen herzugebrachten Bildungsſtoffes lange Zeit hindurch hemmend entgegen ſtand. Begreiflich iſt es daher, wenn die methodiſch ſchöne Geigenbehandlung in Frankreich verhältnismäßig ſpät allgemeineren Eingang fand. Erſt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgte dies. Abermals ſehen wir nun die piemonteſiſche Schule in Paris thätig. Diesmal errang ſie indeſſen durch Viotti einen, wenn auch nicht ausſchließlichen, ſo doch entſcheidenden Sieg. Bevor indeß dieſe Thatſache näher ins Auge gefaßt wird, haben wir unter jenen franzöſiſchen Violiniſten Umſchau zu halten, welche, theils unabhängig von dem italieniſchen Violinſpiel, theils im größeren oder geringeren Anſchluß an die vorhandenen Meiſterwerke der italieniſchen Violincompoſition eine ſelbſtſtändige nationale Richtung verfolgten. Den Reigen derſelben eröffnet:

---

1) Der Muſikkritiker des pariſer „Figaro“, Herr Leroy, giebt u. A. folgenden erbaulichen Beleg dazu. In einer Beſprechung der von ihm in München gehörten Aufführung der Wagner'ſchen „Meiſterſinger“ läßt er ſich zu folgender Phraſe herbei: „In ſeiner Zurückgezogenheit, am Ufer des Luzerner Sees, denkt Wagner noch immer an Frankreich, an Paris. Er weiß genau, wie es Meyerbeer, Roſſini und Verdi wußten, daß der Hauptſtadt Frankreichs allein die endgültige Entſcheidung über den Werth einer neuen Kunſtrichtung zuſteht“. (Süddeutſche Muſikztg. Jahrg. 17. Nr. 34.)

Louis Travenol, geb. 1698 zu Paris. Er gehörte dem Orcheſter der großen Oper an, welchem er 1739 einverleibt wurde. 1759 ſchied er mit Penſion aus ſeiner Stellung, wozu wahrſcheinlich ſein bizarrer, ränkeſüchtiger Charakter, der überhaupt in Mißcredit ſtand, beigetragen hat. Travenol veröffentlichte ein Sonatenwerk für Violine. Aus dieſem theilt Cartier in ſeiner „l'Art de Violon" ein Adagio von elf Takten mit, deſſen unentwickeltes Weſen keine Haltpunkte für die Beurtheilung des Componiſten giebt.

Eher iſt dies in Betreff eines Adagios möglich, welches Cartier ſeinem Werke von Jacques Aubert (le vieux), geb. zu Ende des 17. Jahrhunderts, einverleibt hat. Dasſelbe, einem 1724 gedruckten Sonatenwerke angehörend, iſt von ſtylvoller Haltung und läßt eine tüchtige Künſtlernatur erkennen. Aubert war königl. Kammerviolinist und außerdem im Orcheſter der Oper und des Concert spirituel thätig. 1748 wurde er Chef der erſten Violine und Oberintendant der Muſik des Herzogs von Bourbon. Er ſtarb am 19. Mai 1753 in Belleville bei Paris, nachdem er ſich im Jahre zuvor von ſeiner amtlichen Thätigkeit zurückgezogen hatte. Sein Sohn Louis, geb. den 15. Mai 1720, war gleichfalls (1731) bei der Oper und beim Concert spirituel Violiniſt. Mit dem Vorſpieleramt im Opernorcheſter, welches ihm 1755 übertragen wurde, ſchloß er 1771 ſeine künſtleriſche Laufbahn. Auch er übergab, gleich ſeinem Vater, der Öffentlichkeit einige Violincompoſitionen.

Demnächſt iſt Guillemain, geb. in Paris d. 15. November 1705, zu nennen. Man nimmt an, daß er im Anſchluß an Corelli's Werke ſein eigener Lehrmeiſter geweſen ſei. 1738 war er Mitglied der königl. Kammermuſik. Die Thatkraft dieſes Künſtlers wurde durch ein unglückliches Temperament gelähmt. Er war von finſterem, unſtätem und menſchenſcheuem Weſen, entbehrte jeden Selbſtvertrauens und war trotz ungewöhnlicher Begabung nicht zum öffentlichen Auftreten zu bewegen. Endlich überfiel ihn am 1. October 1770 auf dem Wege nach Verſailles Wahnſinn, der ihn auf der Stelle zum Selbſtmord trieb. Von ſeinen Violincompoſitionen giebt Cartier aus einem 1734 erſchienenen Werke (op. 1) eine vollſtändige Sonate in fünf Sätzen und außerdem ein Adagio. Der Inhalt dieſer

Stücke erweckt unſer Intereſſe nicht allein durch eine für die damalige Zeit auffallend brillante Technik, ſondern auch durch das rhythmiſch bewegte Leben, welches ſich in ihnen ausſpricht.

Jean Joſeph Caſſanea de Mondonville war der Sprößling einer vornehmen, doch verarmten Adelsfamilie und wählte ſeinen Namen nach der Herrſchaft Mondonville, die in dem Beſitz ſeiner Vorfahren geweſen war. Geboren d. 24. December 1715, nach anderer Angabe 1711, zu Narbonne, begann er frühzeitig ſich mit Muſik zu beſchäftigen. Als Hauptinſtrument hatte er die Violine erwählt. Ob er bei ſeinen Studien durch die Lehre eines Anderen unterſtützt wurde oder nicht, iſt unbekannt. Seine künſtleriſche Laufbahn begann er als Concertmeiſter in Lille. Von hier wandte er ſich nach Paris, trat dann in die Kammermuſik des Königs und wurde 1744 zum Chef der Capelle in Verſailles befördert. Elf Jahre ſpäter übernahm er nach Roger's Tod bis 1762 die Leitung des Concert spirituel. 1768 endlich trat er mit einer Penſion von 1000 Frcs. in den Ruheſtand, die er jedoch nicht lange genoß, da er bereits am 8. October 1773 ſtarb.

Mondonville ſtand nicht nur als Violiniſt, ſondern insbeſondere als Componiſt bei ſeinen Landsleuten in hohem Anſehen, die ihm auch die Erfindung der Flageoletttöne auf der Geige zuſchrieben. Er ſetzte Violincompoſitionen ſo wie Kirchen- und Opernmuſik. Ein von ihm bei Cartier mitgetheiltes Adagio bedeutet nicht viel. Beſſer iſt das außerdem in dieſer Sammlung abgedruckte Allegro aus ſeiner Jagdſonate, welches von Lebendigkeit des Geiſtes zeugt.

Antoine Dauvergne aus Clermont-Ferrand, geb. d. 4. Oct. 1711, bildete ſich als Violinſpieler bei ſeinem Vater, der ſelbſt Geiger war. 1739 ging er nach Paris, um das begonnene Studium zu vollenden. Ein Jahr ſpäter erfolgte ſein Auftreten als Soliſt im Concert spirituel, welches ihm (1741) eine Anſtellung bei der königl. Muſik und (1742) bei der Oper eintrug. 1762 trat er beim Concert spirituel an Mondonville's Stelle, dirigirte auch mit Unterbrechungen die Oper. Schließlich brachte er es zu dem Range eines Oberintendanten der königl. Muſik. Am 12. Februar 1797 ſtarb er in Lyon, wohin er ſich beim Ausbruche der Revolution geflüchtet hatte. Als Com-

poniſt war er nicht nur für die Violine, ſondern auch für die Bühne thätig. Ein von Cartier mitgetheiltes Allegro ſeiner Compoſition aus dem Jahre 1739 iſt bedeutungslos. Dasſelbe gilt von einer in dieſer Sammlung befindlichen Violinfuge von

Charles Antoine Branche, die deſſen Sonatenwerk (gedruckt 1749 zu Paris) entnommen iſt. Branche wurde 1722 zu Vernon-ſur-Seine geboren und war nach ſeiner Niederlaſſung in Paris während eines dreißigjährigen Zeitraumes erſter Violiniſt bei der Comédie italienne.

Ohne Vergleich bedeutender als alle ſo eben erwähnten Männer war Pierre Gaviniés, der von ſeinen Landsleuten als der eigentliche Begründer des franzöſiſchen Violinſpieles im höheren Sinne gefeiert wird. Viotti ſoll ihn ſogar den franzöſiſchen Tartini genannt haben, ein Compliment, welches im Hinblick auf die kunſthiſtoriſche Bedeutung des letzteren Meiſters kaum verſtändlich iſt, wenn man nicht annehmen will, daß Viotti ſeinen großen Vorgänger unter-, Gaviniés aber abſichtlich überſchätzen wollte. Die objective Betrachtung von Gaviniés im Zuſammenhange mit ſeiner Zeit ergiebt das Bild eines ſehr begabten Künſtlers, der ſich durch bewußtes, conſequentes Verfolgen einer tüchtigen, gediegenen Richtung zu einer hervorragenden Stellung in ſeinem Fache emporarbeitete, ohne jedoch über die Grenzen ſeines Vaterlandes hinaus zu wirken. Hier nun liegt der große Unterſchied zwiſchen ihm und Tartini, von deſſen Erſcheinung die damalige violinſpielende Welt erfaßt und bewegt wurde. Gaviniés machte hiervon ebenſowenig eine Ausnahme wie ſo viele andere bedeutſame Violintalente jener Zeit. Seine Violinſonaten zumal laſſen den Einfluß des paduaner Meiſters deutlich erkennen. Hiernach modificirt ſich für uns die uneingeſchränkte Bewunderung, welche ihm in ſeinem Vaterlande zu Theil geworden iſt.

Durchaus eigenthümlich und ſelbſtſtändig zeigt ſich Gaviniés allein in ſeinem Etüdenwerk „les vingt-quatre matinées“ [1]), welches in techniſcher Beziehung auf den Geiſt einer neuen Zeit des Violinſpiels hindeutet. Er betrat mit demſelben das Gebiet der didakti-

1) Von Ferd. David neu herausgegeben bei B. Senff.

ſchen Violincompoſition, welches, von den Franzoſen weiterhin mit beſonderer Vorliebe und großem Erfolg cultivirt, bis dahin noch wenig ausgebeutet worden war. Wenn man von den Locatelli'ſchen Capricen abſieht, die im Grunde wenig wahrhaften Nutzen geſtiftet haben, ſo iſt Gaviniés neben Fiorillo als einer der Erſten zu betrachten, die auf einen ſtyliſirten Typus der Violinetüde hinarbeiteten. In dieſem Sinne darf er als Vorläufer Rode's und Kreutzer's gelten. Freilich brachte er es nicht zu jener geklärten, melodiſch durchdachten Vollendung, welche den gleichartigen Arbeiten dieſer Meiſter das Siegel der Claſſicität aufdrückt. Gaviniés zeigt ſich in ſeinen Etüden wohl als ein ſpeculativer, ſcharf reflectirender Kopf, doch bei alledem nicht ſo rationell, wie man es gerade von einem Franzoſen erwarten ſollte. Er wirft bedeutende Schwierigkeiten wie planlos und eigenwillig durcheinander, und erſchwert dadurch weſentlich die Ausbeutung ſeiner Combinationen für das techniſche Studium, dem dieſe Stücke doch vorzugsweiſe dienen ſollen. Nur weit vorgeſchrittene Spieler, denen es um eine Specialdreſſur ihrer Finger in ganz beſtimmten Beziehungen zu thun iſt, werden daher die Gaviniés'ſchen „Matinées“ mit günſtigem Erfolg für Ausdehnung und Biegſamkeit der Hand, ſo wie für ein complicirteres Lagenſpiel benutzen können. Manches erſcheint in dieſen Etüden ſogar auf Koſten der Natürlichkeit und dem Charakter der Violine widerſtrebend geſetzt. Wie wünſchenswerth es dem ausübenden Muſiker auch ſein mag, die Technik ſeines Inſtrumentes möglichſt nach allen Seiten hin zu erſchöpfen, ſo giebt es doch hier wie überall eine Grenze, die nicht leicht ohne Nachtheil überſchritten wird. Zudem wirkt eine zu ausſchließliche Beſchäftigung mit dieſem Theile der Kunſt endlich geiſtertödtend, indem die Kräfte einſeitig auf eine mechaniſche Thätigkeit hingelenkt werden. Dieſer Betrachtung kann man ſich bei der Durchſicht des fraglichen Werkes nicht ganz erwehren.

Im Hinblick auf Schüler, die noch mitten im Studium begriffen ſind, dürfte ſich daher eine vorſichtige Benutzung dieſer Etüden empfehlen, wobei denn etwa die Nummern 4, 7, 8, 10, 12 und 20 ins Auge zu faſſen wären. Erſt wenn man eine ſolid geſchulte Technik erworben hat, wird man ohne Nachtheil zu den anderen Violinſätzen

dieſes Werkes übergehen können, die eben mehr eine intereſſante Specialität als die allgemein gültige Norm des Geigenſpieles repräſentiren.

Gaviniés ſchrieb ſeine Etüden im 73. Lebensjahre, und ſpielte ſie ſelbſt, wie ausdrücklich berichtet wird. Dieſer Umſtand ſpricht für die bedeutende Herrſchaft ihres Autors über die Geige. In der That ſoll er das Griffbrett ungemein in ſeiner Gewalt gehabt und in Wettkämpfen Künſtler wie Pugnani, Dom. Ferrari und Joh. Stamitz übertroffen haben. Aber auch ſein Vortrag wird ſehr gerühmt; Fétis ſchreibt ihm einen reizvollen Ausdruck und imponirenden Styl zu. Wenn auch der letztere ſich, wenigſtens aus ſeinen gangbaren Sonaten [1]), nicht nachweiſen läßt, ſo ſpricht ſich in ihnen doch ein an Corelli und Tartini erinnerndes pathetiſches Weſen aus, das in feurigen Momenten ſogar ſchon eine moderne Empfindung durchſchimmern läßt.

Gaviniés wurde am 11. Mai 1728, nach einer andern Verſion am 26. Mai 1726 in Bordeaux geboren. Es iſt nichts Beſtimmtes über ſeine Jugendbildung bekannt; man nimmt an, daß er die erſte Entwickelung als Violinſpieler ſich ſelbſt und der Gelegenheit verdankt, einige gute italieniſche Meiſter gehört zu haben. Der italieniſche Einfluß würde hiernach ſchon in jugendlichen Jahren beſtimmend auf ſeine künſtleriſche Richtung eingewirkt haben. 1741 trat er als dreizehnjähriger Knabe im pariſer Concert spirituel auf und erregte durch ſeine Leiſtungen ſogleich allgemeines Erſtaunen. Die ihm bereitete günſtige Aufnahme feſſelte ihn dauernd an Paris. Zum reifen Jüngling entwickelt, wurde ihm der Aufenthalt daſelbſt aber um ſo gefährlicher, als er der Frauenwelt ein feuriges, leicht entzündbares Temperament entgegenbrachte. Unter anderem war er mit einer verheiratheten Dame in ein Liebesabenteuer gerathen, welches ihn, um ſich den Zornesausbrüchen des betreffenden Ehegatten zu entziehen, zur Flucht nöthigte. Auf derſelben entdeckt und ergriffen, mußte er ſeine zarte Neigung mit einer einjährigen Gefängnisſtrafe büßen. Der während dieſer Zeit reichlich genoſſenen Muße entſproß eine Ro-

1) Vergl. die von Alard und David herausgegebenen Sonaten Gaviniés' (Schott in Mainz und Breitkopf und Härtel in Leipzig). Die von Alard neu edirte Sonate erſchien zuerſt 1760.

manze, in welcher er gleichſam ſein Geſchick beſang. Sie war lange als „Romanze des Gaviniés“ im pariſer Publikum bekannt und gab dem Componiſten ſpäter häufig Gelegenheit zu frei variirtem Vortrag, durch den er ſeine Zuhörer nicht nur zu entzücken, ſondern auch zu rühren verſtand.

Nachdem Gaviniés ſeine Strafe verbüßt, übernahm er im Verein mit Goſſec die Leitung des Concert spirituel. Bei Begründung des Conſervatoriums (1794) erhielt er an demſelben eine Profeſſur des Violinſpiels. Doch ſchon ſechs Jahre ſpäter, am 9. September 1800, endigte er als ein von allen Seiten verehrter Greis die irdiſche Laufbahn. Sein Andenken wurde durch einen officiellen Akt im Conſervatorium gefeiert. Am Grabe hielt ſein Kunſtgenoſſe Goſſec die Gedächtnisrede, und ein Jahr nach ſeinem Tode wurde in der Akademie der Künſte von Madame Conſtance Pipelet, der ſpäteren Fürſtin von Salm, das Elogium verleſen, welches 1802 unter dem Titel „Éloge historique de Pierre Gaviniés“ im Druck erſchien. Von ſeinen Werken wurden außer den 24 Matinées veröffentlicht: 6 Violinconcerte, 6 Sonaten für Violine Solo und Baß (op. 1), 6 Sonaten desgl. (op. 3) und ein Oeuvre posthume, enthaltend 3 Soloſonaten für Violine, von denen eine „le tombeau de Gaviniés“ betitelt iſt.

Unter des Meiſters Schülern, deren Zahl bedeutend geweſen ſein ſoll, befindet ſich keine einzige ſehr hervorragende Perſönlichkeit. Folgende Männer werden als die beſten bezeichnet: Lemierre, Paiſible, Le Duc ainé, Imbauld, Baudron, Verdiguier, L'abbé Robineau, Capron, Guénée und Dufresne. Von dieſen beſitzen wir nur Nachrichten über die fünf letztgenannten.

Jean Verdiguier, geb. am 11. April 1778 zu Paris, trat in das dortige Conſervatorium nach deſſen Eröffnung, und wurde Gaviniés' Schüler. 1799 empfing er den erſten Preis der Violinclaſſe. Dann trat er 1804 ins Opernorcheſter, dem er 25 Jahre angehörte. Nach Ablauf dieſer Zeit zog er ſich ins Privatleben zurück. Von ſeinen Compoſitionen wurden 3 Violinduette und 3 Sonaten für Violine mit Baß gedruckt. Man weiß nicht, wann er ſtarb.

L'abbé Alexandre Robinau war ein pariſer Dilettant, der nichts deſto weniger mit künſtleriſchem Verſtändnis die Geige

handhabte. Gegen 1770 veröffentlichte er einige Violincompoſitionen. Durch die Revolution aus ſeinem Vaterlande vertrieben, ſtarb er in Deutſchland an unbekanntem Orte. In ſeinen Violincompoſitionen zeigt ſich Robinau als ein Künſtler von gediegener Richtung, ohne doch einen hohen geiſtigen Flug zu nehmen. Das in Cartier's Violinſchule von ihm mitgetheilte Allegro für Violine iſt ein charaktervolles Muſikſtück.

Capron war als Soloſpieler und Lehrer in Paris thätig. 1768 trat er im Concert spirituel auf, und im folgenden Jahre gab er 6 Violinſonaten in Druck. Das aus denſelben entnommene Allegretto in Cartier's „L'Art de Violon" bietet in keiner Hinſicht Ungewöhnliches. Dieſer Künſtler bildete einen Schüler, Namens Guénin, der zu den namhafteren Geigern Frankreichs im vorigen Jahrhundert zählt.

Marie Alexandre Guénin, geb. zu Maubeuge (Depart. Nord) den 20. Febr. 1744, trieb das Violinſpiel ſeit dem fünften Lebensjahre. Sein Talent gab Veranlaſſung, ihn der weiteren Ausbildung halber nach Paris zu ſchicken. Er wurde im Geigenſpiele Capron's, in der Compoſition Goſſec's Zögling. 1773 ließ er ſich mit einer eigenen Arbeit im Concert spirituel hören. Dann trat er (1777) in die Dienſte des Prinzen von Condé, deſſen Capelle er vorſtand. Ein Jahr ſpäter wurde er der königl. Capelle einverleibt, und von 1780—1800 bekleidete er das Amt des erſten Soloviolinſten bei der Oper. Nachdem er in dieſer Thätigkeit von Rudolph Kreutzer abgelöſt worden, mußte er ſich auf die Funktion eines gewöhnlichen Orcheſtergeigers beſchränken. 1810 ging er nach dreißigjähriger Dienſtzeit in Penſion, konnte ſich indeſſen noch nicht ganz von ſeiner Berufsthätigkeit losſagen und nahm daher ein Engagement bei dem König von Spanien Karl IV. an, der ſich um dieſe Zeit nach Frankreich zurückgezogen hatte. 1814 gab er aber auch dieſe Poſition auf und kehrte nach Paris zurück, um dort den Reſt ſeines Lebens in Ruhe zu beſchließen. Er ſtarb 1819, 75 Jahre alt. Fétis theilt mit, daß Guénin ehedem in Frankreich einen Namen als Symphoniencomponiſt beſaß, bemerkt aber zugleich, daß es ſeinen Arbeiten an Erfindung mangle. Ob dies auch von ſeinen Violinconcerten und Duetten gilt, muß dahin geſtellt bleiben, da ſie gleich den Orcheſterwerken gänzlich verſchollen ſind.

Der Violiniſt Luc Guénée, geb. am 19. Auguſt 1781 zu Cadix, empfing ſeine Ausbildung auf dem pariſer Conſervatorium zunächſt bei Gaviniés und dann noch bei Rode. In dieſe Anſtalt 1797 aufgenommen, erhielt er ſchon nach zwei Jahren den erſten Preis ſeiner Claſſe. Nach ſeiner Entlaſſung aus dem Conſervatorium nahm er dann noch bei Mazas Geigenſtunden und bei Reicha theoretiſchen Unterricht. 1809 wurde Guénée dem Opernorcheſter eingereiht. Nach fünfundzwanzigjähriger Dienſtzeit trat er als Orcheſterchef zum Theater des Palais Royal hinüber. An Inſtrumentalcompoſitionen veröffentlichte er 1 Violinconcert, Trios für 2 Violinen und Baß, Violinduetten, 6 Violincapricen und 6 Streichquartette. Auch ein paar Operetten ſchrieb er. Sein Todesjahr iſt nicht bekannt.

Ferdinand Dufresne, der Sohn eines Violiniſten bei der Comédie française, wurde 1783 in Paris geboren. Zunächſt empfing er den Unterricht ſeines Vaters. 1797 ins Conſervatorium aufgenommen, wurde er Gaviniés' Schüler. Von 1800—1806 wirkte er im Orcheſter der Opéra comique mit. Sodann war er drei Jahre Orcheſterchef am Theater in Nantes. 1809 kehrte er nach Paris zurück und widmete ſich dem Lehrfach. 1825 lebte er noch; von da ab fehlen Nachrichten über ihn. Veröffentlicht hat er verſchiedene Violinwerke.

Weiter haben wir nächſt Gaviniés der chronologiſchen Folge nach zu nennen: Tarade, einen tüchtigen Violiniſten, der bei Château-Thierry in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geboren wurde und von 1749—1776 Mitglied des Orcheſters der großen Oper war. Es exiſtiren mehrere Violincompoſitionen von ihm.

Hippolyte Barthélemon, geb. zu Bordeaux (1731 nach Fétis) d. 27. Juli 1741 (nach Pohl's Angabe),[1]) gehört zu den franzöſiſchen Violinſpielern, die ſich vorwiegend nach italieniſchen Meiſterwerken, insbeſondere aber nach Corelli's Compoſitionen bildeten. Urſprünglich Offizier, wurde er durch den Grafen Kelly, der ſich lebhaft für ſein muſikaliſches Talent intereſſirte, veranlaßt, nach England zu gehen, um dort ſein Glück zu verſuchen. Dies gelang ihm derart, daß

1) S. C. F. Pohl's „Mozart und Haydn in London", Bd. I.

er ſich ganz in London niederließ und dort mit einigen Unterbrechungen lange Zeit hindurch eine angeſehene künſtleriſche Stellung behauptete. Er trat zuerſt 1764 im kleinen Haymarket-Theater auf, gab dann in Hickford's Saal ein eigenes Concert und ſpielte auch bald bei Hofe. 1766 war er Concertmeiſter am King's-Theater.

Barthélemon war auch Bühnencomponiſt. Üble Erfahrungen mit den Theaterdirektoren verleideten ihm indeß, wie Fétis berichtet, dieſe Thätigkeit ſo ſehr, daß er ſeinen Wirkungskreis zeitweilig verließ und eine Kunſtreiſe nach Deutſchland und Italien unternahm. Dieſelbe führte ihn ſchließlich wieder ins Vaterland. Doch verweilte er nicht lange in demſelben, ſondern begab ſich (1784) nach Dublin, wohin ihn ein Ruf lockte. Dieſer ſcheint ihn indeß nicht lange gefeſſelt zu haben, denn ſchon einige Jahre ſpäter trat er wieder in London auf, wo man ihn vorzugsweiſe gern als Interpreten Corelli's hörte. Wie bedeutend er in dieſer Beziehung geweſen ſein muß, beweiſt die bei ſeinem Tode von Salomon gethane Äußerung: „Wir haben unſern Corelli verloren. Niemand iſt nun da, jene erhabenen Soli zu ſpielen". Als Violiniſt zeichnete Barthélemon ſich beſonders im Vortrage des Adagios aus, in welchem er ſeinen mächtigen und vollen Ton am beſten zu entfalten vermochte. Er ſtarb, an Körper und Seele gelähmt, d. 23. Juli 1808.

Bornet, der ältere, von 1768 bis 1790 Violiniſt bei der großen Oper in Paris, machte ſich durch eine 1788 herausgegebene Violinſchule bekannt, und gab während der Jahre 1784—1788 ein „Journal de Violon" heraus. Sein Geburts- und Todesjahr iſt unbekannt. Ein jüngerer Bruder von ihm war gleichfalls Violiniſt, und als ſolcher bei der „Opéra buffa" thätig.

Von den Gebrüdern Navoigille war der jüngere, Hubert Julien, geb. 1749 zu Givet, der talentvollere. Gegen 1775 trat er im Concert spirituel auf und privatiſirte dann in Paris, bis er in die Capelle des Königs Louis Napoleon von Holland aufgenommen wurde. Nach der zeitweiligen Vereinigung dieſes Landes mit Frankreich nahm er ſeinen Aufenthalt wieder in Paris und verſcholl hier ſo ſpurlos, daß man nicht einmal ſein Ende kennt.

Der ältere Navoigille, mit Vornamen Guillaume Ju-

lien, geb. gegen 1745 zu Givet, geſt. im November 1811 zu Paris, nach Fétis' Angabe Componiſt der bisher irrthümlich Rouget de Lisle zugeſchriebenen Marſeillaiſe[1]), iſt hier nicht ſowohl wegen ſeiner wenig bedeutenden Leiſtungen als Violiniſt, ſondern vielmehr mit Rückſicht auf einen ſeiner Schüler zu erwähnen. Derſelbe, ein ehedem vielgenannter Mann, iſt

Alexandre Jean Boucher. Er war nicht nur ein exemplariſcher Vertreter des Virtuoſenthums, ſondern auch zugleich der lächerlichſten Reclame, zu deren Ausbeutung er ſich in eitler Selbſtgefälligkeit ſeiner Ähnlichkeit mit Napoleon Bonaparte bediente. Spohr, der 1819 ſeine perſönliche Bekanntſchaft in Brüſſel machte, berichtet über ihn: „er hatte ſich die Haltung des verbannten Kaiſers, ſeine Art den Hut aufzuſetzen, eine Priſe zu nehmen, möglichſt treu eingeübt. Kam er nun auf ſeinen Kunſtreiſen in eine Stadt, wo er noch unbekannt war, ſo präſentirte er ſich ſogleich mit dieſen Künſten auf der Promenade oder im Theater, um die Aufmerkſamkeit des Publikums auf ſich zu ziehen und von ſich reden zu machen; ja er ſuchte ſogar das Gerücht zu verbreiten, als werde er von den jetzigen Machthabern wegen ſeiner Ähnlichkeit mit Napoleon, weil ſie das Volk an den geliebten Verbannten erinnere, angefeindet und aus dem Lande vertrieben. Wenigſtens hatte er in Lille, wie ich dort ſpäter erfuhr, ſein letztes Concert in folgender Weiſe angekündigt: „Une malheureuse ressemblance me force de m'expatrier; je donnerai donc, avant de quitter ma belle patrie, un concert d'adieux etc.« Auch noch andere ähnliche Charlatanerien hatte jene Ankündigung enthalten, wie folgende: »Je jouerai ce fameux con-

1) Dagegen wird von deutſcher Seite die Autorſchaft der Marſeillaiſe für den kurfürſtl. pfälz. Capellmeiſter Holtzmann in Anſpruch genommen. Der Organiſt F. B. Hamma zu Meersburg am Bodenſee, will in dem Credo einer dort handſchriftlich vorhandenen Missa solennis von Holtzmann, welche 1776 componirt wurde, den fraglichen Revolutionsgeſang aufgefunden haben, und ſtellt die Behauptung auf, daß die Marſeillaiſe nicht etwa nur eine Reminiscenz, ſondern vielmehr die Copie dieſes Credo ſei (Gartenlaube Jahrg. 1861 Nr. 16). Der Werth dieſer Behauptung wird freilich dadurch illuſoriſch gemacht, daß das bezügliche Muſikſtück nicht vor Jedermanns Augen liegt. Es hätte veröffentlicht werden müſſen, damit man ſich von der Wahrheit des Geſagten überzeugen könnte.

certo de Viotti, en mi-mineur, dont l'éxécution à Paris m'a gagné le surnom: l'Aexandre des Violons.“

Nicht minder charakteriſtiſch als die vorſtehende Probe von Boucher's Vorliebe für die Reclame erſcheint die höchſt anſpruchsloſe Parallele zwiſchen ſeinem eigenen und Spohr's Spiele, der er in einem Empfehlungsbrief für den letzteren mit folgenden Worten Ausdruck gab: „enfin, je suis, comme on le prétend, le Napoléon des Violons, Mr. Spohr est bien le Moreau!“

Über ſeine und ſeiner Frau Leiſtungen bemerkt Spohr: „Beide entwickelten in ihren gemeinſchaftlichen Vorträgen viel Virtuoſität. Herr Boucher ſpielte ein Quartett von Haydn, miſchte aber ſo viel ungehörige und geſchmackloſe Verzierungen hinein, daß ich unmöglich Freude daran haben konnte“. Wir erſehen hieraus, wie auch dieſer Virtuoſe nichts weniger als ein guter Muſiker war.

Boucher, ein anderer Lolly, wurde nicht nur von vielen ſeiner Kunſtgenoſſen, ſondern auch von andern urtheilsfähigen Leuten der Charlatanerie geziehen. Daß ihm hierin keineswegs Unrecht geſchah, iſt mit Sicherheit aus einer berliner Correſpondenz zu entnehmen, die, offenbar von kundiger Hand herrührend, ſich in der Wiener Muſikzeitung (Jahrg. 1821, S. 324 f.) befindet und folgende bezeichnende Beurtheilung enthält: „Selten wohl iſt ein originelleres Concert bey uns gehört worden, als jenes, das uns der ehemalige Capellmeiſter (?) und erſte Violiniſt Sr. Majeſtät des Königs von Spanien Carl's IV., Ehrenmitglied des ſchweizeriſchen Muſikvereins und mehrerer muſikaliſcher Geſellſchaften, Herr Alex. Boucher und ſeine Gattin, erſte Clavier- und Harfenſpielerin am vorgenannten Hofe, Muſiklehrerin der Infantin von Spanien, am 28. April im neuen Concert-Saale gaben. Ein Mann, der als würdiger Genoſſe in der Kunſt der Baillot, Lafont, Kreutzer, Rode, Möſer, Seidler u. ſ. w. auftreten könnte, der einer der erſten Violinſpieler ſeiner Zeit ſein müßte, wenn er wollte, ſtempelt ſich bis zum bizarrſten, und zieht es vor, das Publikum zu erſtaunen, zu amüſiren, zu überraſchen, anſtatt es zu bewegen, ſtatt ihm zum Herzen zu ſprechen. Ein Künſtler, der gleich beym erſten Hervortreten durch allerhand barocke Geſten die Aufmerkſamkeit auf ſich lenkt, der bald darauf in ſeinem Spiel die un-

denkbarſten Schwierigkeiten in undenkbar wunderlicher Zuſammenſetzung entfaltet, der gleich beym zweyten Soloſatze in der Hitze des Gefechts den Steg umſtößt, ein Mann, der jetzt in den höchſten Regionen, wohin kein Sterblicher noch ſich verirrt hat, mit Kühnheit trillert, und den Geſang junger Lerchen, die eben flügge werden, zu imitiren ſcheint, und in demſelben Augenblicke auch ſchon mit gewaltigen Bogenzügen durch alle 4 Saiten ſtreicht, daß man eine Katzenverſammlung zu hören wähnt, der meiſt den Bogen auf der Hälfte des Griffbrettes führt, der ſich mitten in einer Cadenz gegen einen anweſenden Componiſten wendet und raſch ein Stück aus deſſen Oper in Doppelgriffen improviſirt, der mitten unter allem dieſem „Kribskrabs" doch aber wieder ein Adagio ſpielt, das alle Hörer entzückt, der ein Rondo mit einer Genialität und einem Bogenſtrich intonirt (im letzten Capriccio), wie man es ſelten gehört hat, der das Staccato mit herauf und herab geführtem Strich in muſterhafter Präciſion ausführt, der endlich das sull' una corda, Doppelgriffe, Doppeltriller und alle techniſchen Schwierigkeiten, die das Inſtrument in ſeiner wunderlichſten Laune nur erſinnen mag, mit einer Sicherheit executirt, die von ſeltenem Studium zeugt, ein Mann, der dabey den Ausdruck nicht bloß im Spiel, ſondern auch in der rechten Schulter, in den Beinen ꝛc. bekundet — ſo ungefähr iſt der Violinſpieler Boucher. Wir ſagen ungefähr, denn wer wollte alle jene kleinen Nüancen in Spiel und Weſen, wie ſie die barocke Phantaſie im Augenblick erzeugt, charakteriſtiſch wiedergeben?"

Dieſe augenſcheinlich völlig unparteiiſche Schilderung von Boucher's Spielweiſe bedarf keines Commentars. Wie trefflich er übrigens ſeine Frau für die eingeſchlagene Richtung geſchult hatte, erſehen wir aus demſelben Bericht, in welchem mitgetheilt wird, daß dieſelbe ein Duo gleichzeitig für Harfe und Clavier geſpielt, wobei ſie das erſte Inſtrument mit der rechten, das zweite mit der linken Hand traktirt habe. Nicht leicht dürfte hier zu entſcheiden ſein, wem von dem Ehepaar der Preis zuzuerkennen wäre.

Boucher, am 11. April 1770 in Paris geboren, hatte kaum das ſechſte Lebensjahr erreicht, als er ſchon bei Hofe ſpielte. Bald ließ er ſich auch im Concert spirituel hören. Er hatte eine harte Jugend

durchzumachen. Die große Armuth ſeiner Eltern nöthigte ihn frühzeitig, mit der Geige in der Hand dem Erwerbe nachzugehen. Hierbei konnte er eben nicht wähleriſch zu Werke gehen. Er mußte zum Tanze aufſpielen und in Winkeltheatern, nicht nur im Orcheſter, ſondern auch auf der Bühne in der tragikomiſchen Rolle eines Fiedlers mitwirken, die ihn im Hinblick auf ſein komödiantenhaftes Weſen vielleicht nur zu häufig vor die Lampen des Proſceniums führte.

Als ſiebzehnjähriger Jüngling verließ er ſeine Vaterſtadt, um in die Dienſte König Carl's IV. von Spanien zu treten, an deſſen Hofe er bis 1806 in der Eigenſchaft eines Sologeigers wirkte. Dann wandte er ſich wieder nach ſeiner Geburtsſtadt. Hier fand er es nöthig, ſich auf die ihm eigene Weiſe ins Gedächtnis ſeiner Landsleute zurückzurufen. Kaum war ſeine Ankunft in Paris erfolgt, als er auch ſchon in Journalartikeln befragt wurde, ob er noch immer, wie vordem, ſeinem Namensvetter gleiche, d. h. auf ſeinem Inſtrument wie ein Raſender wüthe, ſtatt ſich mit den Tönen desſelben ins Ohr und Herz der Zuhörer zu ſchleichen. Boucher beantwortete dieſe Frage in einer langen Replik, um zu verſichern, wie er zeigen wolle, daß er nicht allein der Alexander, ſondern auch der Sokrates der Geiger ſei. Von Stund an ward Boucher, wo er ſich blicken ließ, Sokrates genannt. Dennoch verbrämte er, trotz des von ihm geleiſteten Verſprechens, im nächſten Concerte Note für Note zu ſpielen, ein Rode'ſches Concert dermaßen, daß es ſelbſt diejenigen, die es auswendig wußten, nicht wieder erkannten.[1])

Gegen 1820 verließ Boucher zum zweiten Male ſeinen Heimathsort. Er beſuchte Deutſchland, die Niederlande und England, überall mehr Erſtaunen und Verwunderung als wahrhaft innerlichen Antheil erregend. Nach abermaligem Aufenthalt in Paris durchreiſte er wiederholt Deutſchland und hielt ſich dann in Polen auf. 1844 nahm er ſeinen Wohnſitz in Orleans. Man könnte glauben, Boucher habe als 74jähriger Greis dort ſein Leben in Ruhe beſchließen wollen. Doch er erſchien in ſeinem neunzigſten Jahre (1860) nochmals in Paris, um ſich dort, wenn auch nur in Privatkreiſen, hören zu laſſen. Sein

1) Allgem. muſ. Ztg. Jahrg. 1819 Nr. 2.

Tod erfolgte am 27. December 1861. Von ſeinen Compoſitionen erſchienen zwei Violinconcerte.

An Navoigille wieder anknüpfend, haben wir zunächſt Henri Guérillot, geb. 1749 in Bordeaux, zu nennen. Er war vom Jahre 1776 ab als geſchätzter Violiniſt am Lyoner Theater thätig. 1778 wandte er ſich nach Paris, und wurde dort 1784 bei der erſten Violine der Oper angeſtellt; weiterhin trat er auch mehrmals als Soliſt im Concert spirituel auf. Bei der Gründung des Conſervatoriums erhielt er eine Profeſſur des Violinſpiels, verlor dieſelbe aber bei der Reform von 1802. Sein Tod erfolgte 1805.

Der Geiger Leblanc, geb. gegen 1750, wirkte bis 1791 als Orcheſterchef bei den pariſer Theatern Comique und Lyrique. Seit dieſer Zeit war er als Bühnencomponiſt beim Théatre d'Emulation thätig. Vom Jahre 1801 ab kam er allmählig in ſo üble Verhältniſſe, daß er ſich genöthigt ſah, bei der zweiten Violine an dem untergeordneten Theater »sans prétention« eine Stelle anzunehmen. Weiterhin mußte er ſeine Exiſtenz ſogar als Notenſchreiber friſten. Er ſtarb endlich in den traurigſten Verhältniſſen. Cartier theilt von ihm eine vierſätzige Violinſonate, betitelt „la chasse“ mit, die, in der üblichen Form gehalten, ſich zwar nicht durch Gehalt auszeichnet, doch gewandtes Geſtaltungsvermögen und Lebendigkeit des Geiſtes verräth. Die Mehrzahl ſeiner Compoſitionen gehört übrigens der Bühne an.

Ein ausgezeichneter Violiniſt war Iſidore Berthaume, der ſich bereits als neunjähriger Knabe mit ungewöhnlichem Erfolg im Concert spirituel hören ließ. An demſelben fand er auch ſpäter (1783—1788) ſeinen Wirkungskreis als Concertmeiſter. Außerdem war er bei der Opera comique angeſtellt. Sein Spiel zeichnete ſich nicht eben durch ſtylvolle Größe, wohl aber durch höchſt ſaubere Durchbildung und reine Intonation aus. Berthaume beſchloß ſein Leben nicht in Frankreich, ſondern emigrirte 1791 infolge der Revolution nach Deutſchland. In Eutin fand er 1793 als herzogl. Oldenburg. Concertmeiſter eine Stellung, die er bis 1801 inne hatte. Dann begab er ſich über Copenhagen und Stockholm nach Petersburg. Hier wurde er als erſter Geiger bei der kaiſerl. Privatmuſik

engagirt. Den 20. März 1820 ereilte ihn der Tod. Geboren war er 1752 zu Paris.

Als einer seiner besten Schüler wird Jean Jacques Grasset, ehedem Vorspieler bei der italienischen Oper in Paris, bezeichnet. Er soll im Wesentlichen die Eigenschaften seines Lehrers, nämlich eine saubere, sanfte Tonbildung von geringem Volumen und viel Fertigkeit besessen haben. Während der französischen Revolution wurde er unter die Fahnen gestellt. Dieser Umstand führte ihn nach Italien. Die musikalischen Eindrücke dieses Landes verwerthete er für seine Kunst. Aus dem Militärdienste entlassen, kehrte er nach Paris und zu seiner früheren Thätigkeit zurück. Bei der Bewerbung um die durch Gaviniés' Tod (1800) erledigte Violinprofessur erhielt er den Vorzug vor mehreren trefflichen Künstlern, unter denen Guénin, Gervais und Guérillot die namhaftesten waren. An der italienischen Oper wurde er Bruni's Nachfolger als Concertmeister; diese Stellung verwaltete er 25 Jahre lang. Um den Anstrengungen des Dienstes zu entgehen, trat er 1829 von seiner amtlichen Thätigkeit zurück. An Violincompositionen veröffentlichte er 3 Concerte und 5 Hefte Violinduette. Er wurde gegen 1769 in Paris geboren.

Ein anderer durch die Revolution aus seinem Vaterlande vertriebener Künstler war der treffliche Violinist Lacroix, geb. 1756 in Remberville. Er erhielt seine erste musikalische Ausbildung von dem Capellmeister Lorenziti[1]) an der Kathedrale zu Nancy. Von 1780—1792 lebte er in Paris; dann wandte er sich nach Bremen und 1800 nach Lübeck, wohin ihn eine Berufung als Musikdirektor zog. In letzterer Stadt starb er Ende 1812. Sein Spiel war von angenehmem, und nach französischer Weise lebhaft bewegtem Charakter. Als Componist widmete er sich vorzugsweise der Kammermusik.

1) Antonio Lorenziti, der Sohn eines Musikers in Diensten des Prinzen von Oranien, wurde gegen 1740 im Haag geboren, und war ein Schüler Locatelli's. 1767 erhielt er die Capellmeisterstelle in Nancy. Er verfaßte mehrere Violincompositionen. Sein Bruder und Schüler, mit Vornamen Bernardo, geb. in Kirchheim (Württemberg) gegen 1764, war 1787 Mitglied des pariser Opernorchesters als zweiter Geiger. Außer einer beträchtlichen Anzahl von Compositionen schrieb er eine Violinschule: „Principes ou nouvelle Méthode pour apprendre facilement a jouer du Violin (Paris, Nadermann)."

Unter anderem ſchrieb er einige Hefte Violinduetten, welche ehedem bei den Liebhabern dieſes Genre gute Aufnahme fanden.

Der am 23. April 1758 zu Lauterburg geborene Elſäſſer Mathieu Frédéric Blaſius, jedenfalls von deutſcher Abkunft, zeichnete ſich ebenſo ſehr durch ſein Violinſpiel, wie durch die geſchickte Handhabung verſchiedener Blasinſtrumente, namentlich der Clarinette, Flöte und des Fagott aus, für deren Cultivirung er auch im Hinblick auf ſeine productive Thätigkeit nicht ohne Verdienſt war. An Violincompoſitionen hat er 3 Concerte, 4 Sonatenwerke mit Baß, und 12 Hefte Duetten geſetzt. Auch eine Anzahl von Streichquartetten ſchrieb er. Der Schauplatz ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit war Paris. Gerber führt ihn als erſten Violiniſten und Orcheſterchef der Comédie italienne an. Bei Gründung des Conſervatoriums wurde er zum Lehrer an demſelben ernannt. Im Jahre 1829 endete er ſein Leben.

Als Lehrer Spohr's verzeichnen wir Louis Charles Maucourt's Namen mit beſonderem Intereſſe. Er war der Sohn eines Muſikers und wurde gegen 1760 in Paris geboren. Anfangs leitete der Vater ſeine muſikaliſchen Studien, dann genoß er den Unterricht eines gewiſſen Harranc. Nachdem er 1778 im Concert spirituel als Soloſpieler debütirt hatte, unternahm er eine Reiſe ins Ausland. Auf derſelben fand er 1784 in der braunſchweiger Hofcapelle Anſtellung als Concertmeiſter. Späterhin trat er in die Dienſte des Königs Jerôme von Weſtphalen. Ein Armleiden nöthigte ihn 1813, ſich jeder künſtleriſchen Thätigkeit zu enthalten, und ſich ins Privatleben zurückzuziehen. Über ſeine weiteren Schickſale iſt man nicht unterrichtet.

Endlich haben wir hier noch als einen geſchickten Geiger Louis Luc Loiſeau de Perſuis zu erwähnen, der am 21. Mai 1769 in Metz geboren wurde und am 20. December 1819 in Paris ſtarb. Seine Laufbahn begann er 1790 als erſter Violiniſt am Théatre Monsieur. Später war er in gleicher Eigenſchaft im Orcheſter der großen Oper. An dieſem Inſtitute bekleidete er ſeit 1814 das Amt eines Generalinſpectors der Muſik und ſeit 1817 dasjenige eines Direktors. Seine Leitung der Kunſtanſtalt ſoll eine vorzügliche geweſen ſein, und Fétis verſichert, daß dieſelbe ſich nie in einem blühen-

deren Zuſtand befunden habe, als unter ihm. Dieſe Behauptung läßt ſich ſchwer mit der Angabe vereinbaren, daß Viotti 1819 die Leitung der großen Oper zu Paris in einem dem Verfalle nahen Zuſtande übernahm. [1]) Als Componiſt war Perſuis hauptſächlich für die Bühne thätig.

Wir haben die Entwickelung des franzöſiſchen Violinſpieles vorſtehend bis zu dem Zeitpunkte begleitet, welcher eine wichtige Wandelung desſelben bezeichnet. Dieſelbe wurde durch Viotti's Auftreten in Paris (1782) bewirkt. Während ſeines mehrjährigen dortigen Aufenthaltes bildete er einige vorzügliche Geiger, unter denen Pierre Rode, eine in Frankreich vielleicht unübertroffene Erſcheinung ſeiner Sphäre, obenan ſteht. Viotti gab dem franzöſiſchen Violinſpiel einen ungemeinen Aufſchwung und erhob dasſelbe zu ſeiner eigentlichen Blüthe. Wie tief und durchgreifend die Wirkung war, welche er auf die emporſtrebenden Talente der jüngeren Generation hatte, ergiebt ſich daraus, daß neben ſeinen Zöglingen auch andere, ihm ferner ſtehende Kunſtjünger durch ſein Beiſpiel nachhaltig beeinflußt wurden. Vor allen ſind unter dieſen Kreutzer und Baillot hervorzuheben, zwei Künſtler, welche mit Rode vereint das glänzende Dreigeſtirn des Violinſpiels für Frankreich bilden. Ihre Entwickelung vollzog ſich unter dem Toben der Revolution, und wie durch dieſe ein neues Frankreich geſchaffen wurde, ſo gaben die genannten Meiſter dem franzöſiſchen Violinſpiel eine neue Richtung, an deren Reſultaten auch das übrige Europa, insbeſondere aber Deutſchland bis zu einem gewiſſen Grade Theil nahmen.

Außer Rode ſind unter den Franzoſen als Viotti's unmittelbare Schüler Alday, der in den vorhergehenden Blättern ſchon häufig genannte Cartier, Durand, Labarre und Libon zu bezeichnen.

Alday le jeune entſtammt einer muſikaliſch begabten Familie. Beſonders zeichneten ſich zwei Brüder derſelben durch ihr Talent für die Violine aus. Der ältere trieb die Kunſt indeß nur als Liebhaber.

---

1) Vergl. S. 166.

Er war Muſikalienhändler in Lyon, beſchäftigte ſich aber doch ſo ernſthaft mit der Geige, daß er eine Schule für dieſelbe unter dem Titel: „Méthode de Violon, contenant les principes détaillés de cet instrument, dans lesquels sont intercallés 16 Trios p. 3 Violons, 6 Duos progressifs, 6 Etudes et des exercices pour apprendre à moduler“, verfaßte, die in mehreren Ausgaben erſchien. Der jüngere Alday, geb. 1764, war Muſiker von Fach. Nachdem er der Lehre Viotti's entwachſen und 1791 im Concert spirituel aufgetreten war, wandte er ſich nach England. Seit 1806 wirkte er dort als Muſikdirektor. Seine ehedem beliebten Violincompoſitionen ſind völlig der Vergeſſenheit anheimgefallen.

Jean Baptiſt Cartier, der Sohn eines Tanzmeiſters in Avignon, wurde dort am 28. Mai 1765 geboren. 1783 kam er, durch den Abbé Walrauf für den muſikaliſchen Beruf vorbereitet, nach Paris und genoß hier längere Zeit Viotti's Unterricht. Er brachte es zu bedeutender Meiſterſchaft und war nicht nur ein in den pariſer Muſikkreiſen, ſondern auch bei Hofe als Accompagnateur der Königin Marie Antoinette beliebter Violiniſt. Dieſer Künſtler machte ſich um das franzöſiſche Violinſpiel inſofern verdient, als er in jeder Weiſe bemüht war, die Traditionen der älteren italieniſchen Schule ſeinem Vaterlande zugänglich zu machen; dies insbeſondere durch Veranſtaltung franzöſiſcher Ausgaben der Corelli'ſchen und Tartini'ſchen Werke, welche, wie wir ſahen, keineswegs ſchon Gemeingut ſeiner Landsleute waren, ſondern bisher nur theilweiſe Eingang in Frankreich gefunden hatten. Sein bereits öfters citirtes Sammelwerk, welches einen ähnlichen Zweck, nur mit dem Unterſchiede verfolgte, neben der italieniſchen auch die deutſche und franzöſiſche Geigenliteratur des vorigen Jahrhunderts zu berückſichtigen, erſchien 1798 in Paris unter dem Titel: „l'Art du Violon, ou Collection choisie dans les sonates des trois écoles italienne, française et allemande“. Eine zweite Ausgabe davon erfolgte 1801. Dieſer umfangreiche Muſikband darf gewiſſermaßen als eine gedrängte, in Noten geſchriebene Geſchichte des Violinſpiels im 18. Jahrhundert betrachtet werden, da ſein Inhalt einen allgemeinen Überblick über die Geigenliteratur und die Mehrzahl ihrer Repräſentanten während des bezeichneten Zeitabſchnittes

gewährt. Es ſcheint, daß in dieſem Werke ein theilweiſes Ergebnis der Studien vorliegt, welche Cartier nach Angabe Fétis' für eine unvollendet gebliebene Geſchichte der Violine gemacht hatte.

Cartier's amtliche Laufbahn als Violinſpieler begann 1791. Seit dieſem Jahre war er Stellvertreter des erſten Geigers bei der Oper. 1804 wurde er durch Paëſiello zur Privatcapelle Napoleon's herangezogen. Nach der Reſtauration ward ihm die Mitgliedſchaft der k. Capelle zu Theil, welcher er bis zur Julirevolution angehörte. Er ſtarb 1841 in Paris. Unter ſeinen veröffentlichten Violincompoſitionen ſollen (nach Fétis) die Sonaten op. 7 (Paris 1797) im Styl Lolly's verfaßt ſein, ein Umſtand, der, falls er ſich beſtätigte, nicht zu ihren Gunſten ſprechen würde.

Der in Warſchau gegen 1770 geborene Franzoſe Auguſte Fréderic Durand, mit Beziehung auf ſeine Heimath von den Zeitgenoſſen auch Duranowski genannt, war eine jener Künſtlernaturen, die trotz außerordentlicher Begabung und Leiſtungsfähigkeit theils durch eigene Schuld, theils unverdient, ihr Lebelang mit den Schattenſeiten des Daſeins zu kämpfen haben. Fétis berichtet, Paganini habe gegen ihn bei einer Unterredung geäußert, daß ihm durch dieſen Künſtler die Geheimniſſe alles deſſen offenbart worden ſeien, was man auf der Violine leiſten könne, und daß er dieſen Anregungen viel verdanke. Wenn ſich heute freilich um ſo weniger die Tragweite dieſes Geſtändniſſes beſtimmen läßt, als Paganini über den Eindruck eines Jugenderlebniſſes berichtete, ſo geht aus ihm doch mit Sicherheit hervor, daß Durand eine ganz ungewöhnliche Erſcheinung geweſen ſein muß. Ohne Zweifel gehörte er der excluſiven Virtuoſenrichtung an. Fétis iſt übrigens der Meinung, daß ihm nie die Erfolge der Öffentlichkeit zu Theil geworden ſeien, welche er verdient habe.

Das Leben Durand's war vielbewegt und unſtät. Als Jüngling fand er Gelegenheit, durch einen bemittelten Polen, der ſich für ſein Talent intereſſirte, 1787 nach Paris zu gelangen. Unter Anleitung ſeines Vaters, eines Muſikers von Fach in Dienſten des Königs von Polen, hatte er bereits gute Vorbildung genoſſen. In Paris wurde Viotti, der die treffliche Anlage des jungen Mannes

ſogleich erkannte, ſein Lehrer. Nachdem er ſeine Studien beendet hatte, bereiſte er von 1794—95 Deutſchland und Italien als Concertgeber. Durand erregte überall Senſation, wo er ſich hören ließ, doch mitten in ſeiner Thätigkeit legte er die Violine aus der Hand, trat in die franzöſiſche Armee und wurde Adjutant eines Generals. Ein gravirender Vorfall, bei dem er ſtark compromittirt war, zog ihm zu Mailand ſchwere Kerkerhaft zu, von der ihn nur die Fürſprache des Generals Menou zu befreien vermochte. Doch war die Bedingung der Verabſchiedung Durand's von ſeiner bisherigen Stellung, ſo wie die Exilirung nach dem Auslande daran geknüpft. Von da ab führte der zum zweiten Male aus ſeiner Carrière Geriſſene ein unruhiges Wanderleben als Virtuos. Nicht ſelten befand er ſich während dieſer Periode in höchſt bedrängten Verhältniſſen. Zeitweilig war er nicht einmal im Beſitz einer Violine, die er ſich erſt allemal auf gut Glück zu ſeinen Concertvorträgen borgen mußte. Endlich nöthigte ihn das Bedürfnis nach Ruhe, 1814 die Stelle eines Violiniſten am Straßburger Theater anzunehmen. Hier war er bis 1834. Seitdem aber fehlen alle weiteren Nachrichten über ihn.

Von ſeinen Compoſitionen nennt Fétis 9 Werke, die indeß als völlig werthlos bezeichnet werden.

An Bedeutung gegen die vorgenannten Schüler Viotti's zurückſtehend, erſcheint Louis Julien Caſtels de Labarre, der, am 24. März 1771 geboren, einer vornehmen Familie der Picardie entſtammte. Er wandte ſich 1790, nachdem er unter Anleitung des italieniſchen Meiſters ſtudirt hatte, nach Neapel und trat als Zögling ins dortige Conſervatorium de la Pietà. Hier vervollſtändigte er ſeine muſikaliſche Bildung namentlich in theoretiſcher Hinſicht. Bei ſeiner 1793 erfolgten Rückkehr aus dem Süden ließ er ſich in Paris nieder, trieb unter Méhul Compoſitionsſtudien und war als Geiger 2 Jahre bei dem Théatre de Molière, dann aber im Orcheſter der großen Oper thätig. Er hat einiges für Violine geſchrieben und veröffentlicht.

Ein Künſtler, deſſen glänzende Anlagen Hoffnungen erregten, die ſich ſpäter nicht ganz erfüllten, war der Violiniſt Philippe

Libon, von französischen Eltern in Cadix am 17. August 1775 geboren. Er galt als ein würdiger Vertreter der Viotti'schen Schule, doch soll seinem Spiel geistige Belebung und Inspiration gemangelt haben. Libon wurde der Zögling Viotti's während dessen Aufenthaltes in London. Sein Lehrmeister hatte große Zuneigung für ihn, und zeichnete ihn insbesondere dadurch aus, daß er gelegentlich mit ihm in öffentlichen Productionen Doppelconcerte (so im Haymarket-Theater) spielte. 1796 besuchte Libon seine Heimath. Bei dieser Gelegenheit fand er in Lissabon am Hofe eine Stellung als Soloviolinist. Zwei Jahre später vertauschte er dieselbe mit einem Engagement bei der Privatmusik des Königs von Spanien. Im Jahre 1800 endlich begab er sich nach Paris. Hier lebte er dem künstlerischen Beruf bis zu seinem Tode, welcher den 5. Februar 1838 erfolgte. Im Druck erschienen von ihm 7 Violinconcerte, verschiedene Airs variés, Trios für 2 Violinen und Baß, Duos für 2 Violinen und 30 Capricen.

Viotti's ohne Vergleich hervorragendster Schüler, Pierre Rode wurde am 26. Febr. 1774 in Bordeaux, mithin in jener Stadt geboren, die Frankreich vorher schon mit mehreren Geigentalenten beschenkt hatte. Er war vom achten bis zum vierzehnten Lebensjahre der Schüler André Joseph Fauvel's (l'ainé), eines geschätzten, gleichfalls zu Bordeaux (1756) geborenen Violinisten, der 1794 nach Paris übersiedelte und dort bis 1814 als Bratschist bei der Oper wirkte. Im Jahre 1788 kam Rode, um seine weitere künstlerische Ausbildung zu fördern, nach Paris. Durch den berühmten Hornisten Punto, welcher ihn hörte, wurde sein Verhältnis zu Viotti vermittelt. Schon nach zwei Jahren (1790) hatte der Unterricht dieses Meisters ihn so weit entwickelt, daß er im Théatre Monsieur mit einem Concert (dem 13ten) desselben erfolgreich zu debütiren vermochte. Zugleich fand er einen Wirkungskreis als Vorspieler bei der zweiten Violine am Théatre Feydeau, in dem er auch wiederholt als Solospieler auftrat. So kam das Jahr 1794 heran, welches Rode auf einer Kunstreise durch Holland nach Berlin und Hamburg führte. In letzterer Stadt ging er mit der Absicht zur See, sich nach Bordeaux zu begeben; allein ein Sturm warf das Schiff, auf wel-

chem er ſich befand, an die engliſche Küſte. Wider ſeinen Willen gelangte er dadurch nach London. Alle Anſtrengungen, hier ein Terrain für Ausbeutung ſeines Talents zu gewinnen, mißlangen, und um keine Zeit zu verlieren, wandte er ſich wieder nach Hamburg und von dort nach ſeiner Heimath. In Paris angelangt, wurde er zum erſten Lehrer des Violinſpiels am neu errichteten Conſervatorium ernannt. Doch fühlte er ſich durch dieſe Stellung nicht gefeſſelt, denn bald trat er eine Reiſe nach Spanien an. Als er 1800 von derſelben zurückkehrte, genoß er die Auszeichnung, zum Soloſpieler bei der Privatmuſik Bonaparte's ernannt zu werden. Rode ſtand um dieſe Zeit im Zenith ſeiner Künſtlerlaufbahn. Er war in Paris damals hoch angeſehen, und namentlich mit ſeinem ſchönen allbekannten A moll-Concert (Nr. 7) machte er einen „an's Wunderbare gränzenden Eindruck". Ein Correſpondent der Allgem. muſ. Ztg. (v. J. 1800 Nr. 41) ſagt von ihm in emphatiſchem Tone, daß er nur mit ſich ſelbſt verglichen werden könne. Indeß Paris vermochte den geprieſenen Künſtler auch diesmal nicht lange zu feſſeln. Der Zug der Zeit, Lorbeeren und Geld einzuernten, trieb ihn wiederum hinaus in die Fremde. Nachdem er in einem ihm zu Ehren im Théatre Louvois veranſtalteten Concerte vom pariſer Publikum Abſchied genommen, begab er ſich in Geſellſchaft Boieldieu's 1803 auf die Reiſe nach Petersburg, wohin ihn vielverſprechende Ausſichten lockten. Auf ſeinem Wege berührte er die Hauptſtädte Norddeutſchlands, in denen er ſich hören ließ. Ein Bericht in der Allgem. muſ. Ztg. über ſein Auftreten in Berlin bemerkt von ihm: „Die Kunſt ſeines Spiels rechtfertigte die allgemeinen Erwartungen. Alle, die ſeinen berühmten Lehrer Viotti gehört haben, behaupten einſtimmig, daß er deſſen eigene intereſſante Manier vollkommen beſitze, aber noch mehr Milde und feines Gefühl hineinlege". Bei ſeinem Erſcheinen in Leipzig urtheilte man (Allgem. muſ. Ztg. Bd. 13. S. 333) folgendermaßen von ihm: „Wir wiederholen hier nur, was uns eben an dieſem Meiſter auch diesmal vor allem entzückte und ſein Spiel vornehmlich charakteriſirt; und das iſt der unvergleichliche, in allen erdenkbaren Modificationen ſchöne und ſich gleich bleibende Ton; der durchaus edle, würdige Geſchmack, dem er durchgängig treu bleibt und alles aufopfert, was blos

imponiren, frappiren, oder wohl gar Spaß machen könnte; und die höchſte Vollendung in alle dem, was er zu hören giebt". Mit wenigen Worten charakteriſirt Baillot in ſeiner Violinſchule Rode's Spiel, indem er von ihm ſagt, es ſei voller Reiz, Reinheit und Eleganz geweſen, und habe ganz die liebenswürdigen Eigenſchaften ſeines Geiſtes und Herzens ausgeſprochen.

Die Aufnahme, welche Rode in Petersburg fand, entſprach durchaus ſeinen hochgeſpannten Erwartungen. Er genoß glänzende Erfolge, die durch ſeine Ernennung zum erſten Violiniſten der kaiſerl. Capelle mit einer Gage von 5000 Silberrubeln vervollſtändigt wurden. Allein was Rode an Glücksgütern und äußeren Ehren einerſeits gewann, verlor er andererſeits an ſeinem Künſtlerthum. Das aufreibende Leben und Treiben der ruſſiſchen Reſidenz im Verein mit den ungünſtigen klimatiſchen Verhältniſſen des rauhen Nordens, zehrten ſo ſtark an dem Marke ſeines Lebens, daß er ein anderer war, als er nach fünfjährigem Aufenthalt in Rußland gegen Ende 1808 die Heimath wieder betrat. Nicht mehr vermochte er die gewohnte zündende Wirkung auszuüben, denn er hatte die Friſche und Unmittelbarkeit ſeiner Leiſtungen eingebüßt. Zudem hatten ſich während ſeiner Abweſenheit andere junge Talente in der Gunſt des Publikums feſtgeſetzt. Unverhohlen wird dies in einem pariſer Bericht vom Jahre 1809 (Allgem. muſ. Ztg. Bd. 11, S. 601) ausgeſprochen: „Rode wollte nach ſeiner Zurückkunft aus Rußland ſeine Mitbürger dafür entſchädigen, daß er ihnen ſo lange den Genuß ſeines herrlichen Talentes entzogen hatte. In der Wahl des Concertes, das er ſpielte, war er nicht eben glücklich geweſen. Er hatte es in St. Petersburg geſchrieben; und es ſchien, als wäre die Kälte Rußlands nicht ohne Einfluß auf dieſe Compoſition geblieben . . . Rode erregte wenig Enthuſiasmus. Sein Talent, obgleich in der Ausbildung wahrhaft vollendet, läßt doch, von Seiten des Feuers und innern Lebens, viel zu wünſchen übrig. Was Rode'n noch mehr Schaden that, war, daß man Laſont kurz vorher gehört hatte. Er iſt jetzt hier der beliebteſte aller Violiniſten".

Rode's kühle Wiederaufnahme in Paris verletzte ihn ſo tief, daß er von einem weiteren öffentlichen Auftreten daſelbſt abſah, ein Verhal-

ten, welches nach dem Vorgange Viotti's nicht mehr neu war. Nur in engerem Freundeskreiſe ließ er ſich noch hören. Allein er ſchloß darum noch nicht mit ſeiner Wirkſamkeit als Concertiſt überhaupt ab, obwohl es ſich immer mehr herausſtellte, daß ſeine Kraft im Abnehmen begriffen war. Während der Jahre 1811—13 bereiſte er Bayern, die Schweiz und ganz Öſterreich. Spohr, der ihn (1813) in Wien [1]) hörte, berichtet darüber: „Ich erwartete in faſt fieberhafter Aufregung den Beginn von Rode's Spiel, welches mir vor 10 Jahren als höchſtes Vorbild gegolten hatte. Doch ſchon nach dem erſten Solo ſchien es mir, als ſei er in dieſer Zeit zurückgeſchritten. Ich fand jetzt ſein Spiel kalt und manirirt, vermißte die frühere Kühnheit in Beſiegung großer Schwierigkeiten und fühlte mich beſonders unbefriedigt vom Vortrage des Cantabile. Bei dem Vortrage der E dur-Variationen, die ich ſchon vor 10 Jahren von Rode gehört hatte, überzeugte ich mich vollends, daß dieſer an techniſcher Sicherheit viel eingebüßt habe; denn nicht nur hatte er ſich mehrere der ſchwierigſten Stellen vereinfacht, er trug auch dieſe erleichterten Paſſagen noch zaghaft und unſicher vor".

Rode, von Spohr in öffentlichen Concerten verdunkelt [2]), mochte ſelbſt deutlich genug empfinden, daß ſein Stern im Sinken ſei. Er zog ſich von der Öffentlichkeit zurück, ließ ſich in Berlin nieder und verheirathete ſich. Später begab er ſich nach ſeiner Vaterſtadt. Und noch einmal wandelte es ihn nach langen Jahren an, trotz ſeines Gelübdes wieder in Paris öffentlich aufzutreten. 1828 führte er es wirklich aus. Doch war dies der Keim ſeines Todes. Denn obwohl mit aller Rückſicht vom Publikum aufgenommen, machte er die trübe Erfahrung, daß er weder dieſem noch ſich ſelbſt genügte. Er hatte alles Selbſtvertrauen verloren. Seine ehedem ſo ſchöne Intonation, ſeine Bogenführung und Unfehlbarkeit der Hand, — Alles war unſicher geworden, und er mußte erleben, daß man ihn mit Schonung und Nachſicht behandelte. Die niederſchlagende Wirkung hiervon ergriff

1) Fétis berichtet, daß Beethoven ſeine Violinromanze (welche, wird nicht geſagt) Rode'n dedicirt habe, bleibt aber den Beweis für dieſe wohl völlig grundloſe Behauptung ſchuldig.

2) Vgl. Allgem. muſ. Ztg. vom Jahre 1815, Nr. 13.

ihn so sehr, daß er in ein Siechthum verfiel, dem er infolge eines Schlagflusses am 25. November 1830 erlag.

Ausschließlich von ihm gebildete Schüler hinterließ er nicht. Doch giebt es einige Violinspieler, die eine Zeitlang seiner Unterweisung theilhaftig wurden. Unter diesen sind hervorzuheben Josef Böhm (in Wien) und Eduard Rietz (in Berlin).[1])

Die gediegene, echt künstlerische Richtung, welcher Rode sein Lebelang als Violinist huldigte, manifestirt sich ganz unzweideutig in seinen Compositionen, zumal in den Concerten. Unter diesen ragt das schon erwähnte A moll-Concert durch edle Sinnigkeit und höchst reizvolle melodische und figurative Führung der Principalstimme besonders hervor. Ebenbürtig sind demselben die anmuthigen G dur-Variationen, die, einst mit Vorliebe von der Catalani gesungen, ein vielbeliebtes Concertstück waren. Seine übrigen Violinwerke athmen zwar im Allgemeinen denselben Geist, wie die beiden genannten, doch stehen sie nicht ganz auf derselben Höhe. Ohne Ausnahme bieten sie aber gleich den Viotti'schen Concerten ein werthvolles, für breite Tonbildung und ausgeprägtes Passagenspiel ungemein ergiebiges Studienmaterial, das von keinem Geiger, er gehöre nun einer Richtung an, welcher er wolle, entbehrt werden kann.

Rode gestaltete seine Werke im engen Anschluß an Viotti. Er geht zwar in technischer Beziehung mitunter weiter als dieser, offenbart auch manchen, wir möchten sagen, moderneren und eigenthümlicheren, in seiner Nationaliät beruhenden Zug, doch läßt sich das Vorbild, nach dem er schuf, nirgend verkennen. Daher bei ihm, wie bei jenem, die vorwiegend gesangliche Behandlung der Geige, und daneben eine schlanke, ungekünstelte und wirksame, aus der Natur des Instrumentes hervorgehende Passagenbildung. Nur in specifisch musikalischer Hinsicht steht Rode gegen seinen Meister merklich zurück. Dieser besaß einen glücklichen künstlerischen Instinct für die Gesammtgestaltung seiner Compositionen, welche höheren Anforderungen entspricht, als die Rode'sche. Und wenn er auch hier und da die Mitwir-

1) Über dieselben s. d. Abschnitt des deutschen Violinspiels im 19. Jahrhundert.

kung befreundeter Berufsgenoſſen bei ſeinen Arbeiten in Anſpruch genommen haben mag, ſo dürfte dieſelbe doch kaum die Grenzen eines collegialiſchen Rathes überſchritten haben. Rode dagegen, der den Entwurf der Orcheſterpartie zu ſeinen Concerten bewährteren Händen überlaſſen mußte, — namentlich wird hier Boccherini genannt, — behandelt den Unterbau der Soloſtimme mehr als Nebenſächliches, aufs Nothwendige ſich beſchränkendes Beiwerk. Das Intereſſe wird dadurch freilich auf die Principalſtimme hingelenkt, doch in ſo einſeitiger Weiſe, daß darunter die künſtleriſche Geſammtwirkung leidet.

Außer 10 Violinconcerten veröffentlichte Rode Streichquartette, Variationen, Duetten, einige kleinere Violinpiecen und endlich 24 Capricen in allen Tonarten, die zu den vorzüglichſten Etüdenwerken der geſammten Violinliteratur gehören, und nur in gewiſſen techniſchen Beziehungen von der gleichartigen Arbeit Rudolph Kreutzer's übertroffen werden.

Dieſer zweite, auf einem Niveau mit Rode ſtehende Violiniſt der franzöſiſchen Republik, welcher ſich ebenſowenig wie Baillot dem Einfluſſe Viotti's zu entziehen vermochte, ging urſprünglich aus der deutſchen Schule hervor. Dieſelbe war ſchon vorher in einem nennenswerthen Falle, nämlich durch Pierre Noël Gervais nach Frankreich gedrungen, der ſeine Studien unter Ignaz Frenzl machte. Gervais, geb. 1746 zu Mannheim, war der Sohn eines franzöſiſchen Muſikers in der dortigen kurfürſtl. Capelle und ließ ſich, nachdem er ſeine Ausbildung empfangen, in dem Heimathlande ſeines Vaters nieder. 1784 debütirte er im Concert spirituel, und einige Jahre ſpäter (1791) wurde ihm die Führung der Violine am Theater in Bordeaux übertragen. Sein Wunſch, 1801 an Gaviniés' Stelle [1]) als Lehrer beim pariſer Conſervatoire zu treten, verwirklichte ſich nicht, und ſo blieb er bis zu ſeinem Tode (gegen 1805) in der bisherigen Stellung. Fétis, der ihn ſelbſt hörte, erkennt ihm ein ſehr ſauber und correct gehaltenes, doch farbloſes Spiel zu. Im Druck erſchienen 3 Violinconcerte von ihm.

---

1) Vergl. S. 323.

Rudolph Kreutzer, seinem Familiennamen zufolge offenbar von deutscher Abkunft, ging gleichfalls aus der Mannheimer Schule hervor; er war ein Zögling Anton Stamitz', der sich in Paris niedergelassen hatte.[1] Zu Versailles am 16. November 1766 geboren[2], wurde er für diesen Unterricht durch seinen bei der königl. Musik angestellten Vater frühzeitig vorbereitet. Bereits im 12. Lebensjahre konnte er öffentlich als Violinspieler auftreten. Zugleich entwickelte sich sein Compositionstalent in spontaner Weise. Ohne in die Geheimnisse der Tonsetzkunst eingeweiht zu sein, componirte er Violinstücke, die so genießbar waren, daß er mit einem derselben schon im folgenden Jahre vor das Publikum des Concert spirituel treten konnte. Durch die Königin Maria Antoinette, welche ihm wohlwollte, erhielt er 1772 die Stelle seines inzwischen verstorbenen Vaters. Kreutzer's Existenz war nun gesichert, aber er ließ sich dadurch nicht abhalten, vorwärts zu streben. Mestrino's, namentlich aber Viotti's Künstlerthum leuchtete ihm hierbei als Muster vor. Kaum den Jünglingsjahren entwachsen, gehörte er zu den vorzüglichsten Geigern Frankreichs. Dem entsprechend stieg er schnell zu verschiedenen, für das pariser Musikleben bedeutsamen Stellungen empor. 1790 wurde er als erster Violinist am italienischen Theater angestellt, und bei Eröffnung des Conservatoriums erhielt er zunächst die zweite Violinprofessur, trat aber bei Rode's Abreise nach Rußland an dessen Stelle als erster Lehrer und übernahm zugleich das Amt des Soloviolinisten bei der Oper. 1802 wurde er Mitglied und 1806 Solist bei der Privatmusik Bonaparte's. Nach der Restauration avancirte er (1815) zum königl. Capellmeister. Im folgenden Jahre versah er den Dienst des zweiten Orchesterchefs bei der Oper, deren Concertmeister er 1817 wurde. Endlich vertraute man ihm 1824 noch die gesammte musikalische Oberleitung dieses Kunstinsti-

---

1) Vergl. S. 238.

2) Bei Gerber heißt es, daß Kreutzer 1767 in Deutschland geboren sei. Es darf indessen angenommen werden, daß obige von Fétis herrührende Angabe die richtige ist. Auch Gerber's Mittheilung, daß Kreutzer ein unmittelbarer Schüler Viotti's war, ist ungenau.

tuts an, welche er jedoch nur bis 1826 führte, da er dann penſionirt wurde.

Trotz ſeiner umfangreichen amtlichen Thätigkeit war Kreutzer nicht nur ſehr fleißig als Tonſetzer, ſondern fand auch Zeit zu Kunſtreiſen. 1796 und 1801 war er in Italien, und 1798 durchreiſte er Deutſchland. In Wien machte er Beethoven's Bekanntſchaft, der ihm ſeine Sonate (op. 47) dedicirte, welche urſprünglich für den engliſchen Violinſpieler Bridgetower componirt war.

Über die Leiſtungen dieſes Künſtlers als Violinſpieler, von denen Baillot in ſeiner Schule bemerkt, daß aus ihnen die Kühnheit und Wärme, die Freimüthigkeit und feurige Imagination ſeines Charakters hervorgeleuchtet habe, findet ſich bei Gerber folgende Mittheilung: „Die Manier des Viotti iſt auch ganz die ſeinige. Eben der ſtarke Ton und eben der lange Bogenſtrich charakteriſiren auch ſein Allegro; wobey er die ſchwierigſten Paſſagen deutlich und außerordentlich rein vorträgt. Im Adagio zeigt er ſich wo möglich noch mehr als Meiſter ſeines Inſtrumentes".

Fétis berichtet nach eigener Wahrnehmung: „Er hatte nicht die Eleganz, den Reiz und den Schliff Rode's, noch die bewundernswerthe Mannichfaltigkeit und das tiefe Gefühl des letzteren; denn in Betreff ſeines Talents als Inſtrumentiſt ſchuldet Kreutzer alles ſeinem Inſtinct und nichts der Schule (?). Dieſer Inſtinct, reich und voller Verve, gab ſeinen Leiſtungen eine Originalität des Ausdrucks (sentiment) und jenes Vermögen, welches ſtets Emotionen im Publikum hervorruft, und worin ihn Niemand übertroffen hat. Er beſaß einen mächtigen Ton, eine reine Intonation, und ſeine Art zu phraſiren hatte ein hinreißendes Feuer. Der einzige Vorwurf, den man ihm mit Recht gemacht hat, iſt der, daß ihm die Mannichfaltigkeit der Bogenführung fehlte, und daß er beinahe alles mit glattem Strich ſpielte, anſtatt ſich des Detachés zu bedienen". Einigermaßen in Widerſpruch mit dieſem Urtheil ſteht eine Notiz der Allgem. muſ. Ztg. (vom Jahre 1800, Nr. 41) über das gemeinſame öffentliche Auftreten Kreutzer's und Rode's in Paris, welche alſo lautet: „Herr Kreutzer trat muthig mit Rode in den Kampfplatz, und beide Künſtler gaben den Liebhabern den intereſſanteſten Kampf zu bemerken — beſonders in einer Sym-

phonie mit zwei concertirenden Violinen, die Kreutzer für dieſe bedeutende Ausforderung geſetzt hatte. Man konnte dabei genau bemerken, daß Kreutzer's Talent mehr die Frucht eines langen Studiums und einer unermüdlichen Anſtrengung iſt; Rode's Kunſt ſcheint ihm mehr angeboren zu ſein. Er überwindet die größten Schwierigkeiten mit aller Leichtigkeit und Zwangloſigkeit, die der Zwangloſigkeit ſeines immer ſenkrechten Anſtandes (!) gleicht. Kurz, unter allen Virtuoſen auf der Violine, welche ſich dies Jahr in den Concerten von Paris haben hören laſſen, iſt wohl Kreutzer der Einzige, der mit Rode verglichen werden darf".

In ſpäteren Jahren war Kreutzer genöthigt, das Soloſpiel infolge eines Armbruches, den er ſich auf einer Reiſe ins ſüdliche Frankreich zugezogen, gänzlich aufzugeben. Von da an war er neben ſeiner amtlichen Stellung ausſchließlich als Tonſetzer und Lehrer thätig. In erſterer Beziehung leiſtete Kreutzer nach quantitativer Seite das Mögliche, wobei er jedoch mehr als billig auf die Bedürfniſſe des Tagespublikums Rückſicht genommen zu haben ſcheint. Außer 3 concertirenden Symphonien (zwei davon ſind für 2 Violinen, eine für Violine und Violoncello mit Orcheſter), 21 Violinconcerten, 15 Streichquartetten, 15 Trios für zwei Violinen und Violoncello, 7 Duettenwerken, 5 Sonatenwerken für Violine und Baß und einem Etüdenheft für Violine ſchrieb er nicht weniger als 36 Opern, darunter 13 für die große Oper, 9 für das Théatre Favart und 14 für das Théatre Feydeau. Es macht einen niederſchlagenden Eindruck, wenn man ſich vergegenwärtigt, daß von all dieſen Werken für die Nachwelt nichts weiter übrig geblieben iſt, als ein und der andere Concertſatz und die bekannten 40 Violinetüden. Die letztern dürfen im Hinblick auf ihre Vielſeitigkeit ſo wie auf ihre methodiſche, vom ſchärfſten pädagogiſchen Verſtändnis zeugende Abfaſſung als ein Meiſterwerk ohne Gleichen genannt werden. Neben dem unerläßlichen Skalenſtudium ſind ſie als das „tägliche Brod" jedes Violiniſten zu betrachten, der ſeiner Herrſchaft über das Griffbrett ſicher bleiben will.

Auch Kreutzer's Violinconcerte enthalten ungemein viel des Inſtruktiven und Fördernden. Doch ſind ſie nicht ſelten trocken, veraltet und ohne jenen ſinnlich ſchönen Reiz, der weſentlich die Lebenskraft

eines Kunſtwerks mitbeſtimmt. Selbſt bei den beſten Stücken, zu denen beiſpielsweiſe das Adagio und Finale des achtzehnten Concerts gehört, iſt dies fühlbar. Fétis giebt für dieſe Erſcheinung eine Erklärung, die, genau betrachtet, nicht ſtichhaltig iſt. Er ſagt: „Als Kreutzer Mitglied des Conſervatoriums geworden, glaubte er die Pflicht zu haben, gelehrt zu werden; er gab ſich daher tiefen Studien hin, deren Reſultat indeſſen nur war, daß ſie ſeine Phantaſie lähmten". Unzweifelhaft iſt aber, daß eine Phantaſie, die durch ſtrenge theoretiſche Studien gelähmt werden kann, dieſen Namen nicht verdient. Ein wahres productives Talent kann durch das Studium nur geläutert und befruchtet, nicht aber erdrückt werden. Kreutzer war ein Vielſchreiber, wie es deren, auf theoretiſche Kenntniſſe oder auf Routine geſtützt, ſo manche gab und auch heute noch giebt. Übrigens läßt ſich eine ſorgloſe Leichtlebigkeit, die es mit gewiſſen Dingen nicht gar zu ernſt nimmt und auch auf Kreutzer's Arbeiten eingewirkt haben mag, bei demſelben nicht verkennen. Spohr giebt dafür einen ſprechenden Beleg [1]), indem er erzählt, daß Kreutzer inmitten eines von ihm in Straßburg gegebenen ſehr beſuchten Concerts ſich die Einnahme habe auszahlen laſſen, um dieſe ſogleich in der Pauſe am Roulette des Foyer bis auf den letzten Sous zu verſpielen. Nachdem dies geſchehen, ſei er zur Ausführung des zweiten Concerttheiles geſchritten und habe nachträglich noch das verdient, was er bereits ſoeben erſt vergeudet.

Als Lehrmeiſter des Violinſpiels war Kreutzer, wie ſich ſchon aus ſeinen Etüden entnehmen läßt, beſonders glücklich. Er verſtand es, das Vertrauen für ſich und den Enthuſiasmus für die Sache bei ſeinen Schülern zu erwecken. Wir werden dieſelben in dem nächſten Abſchnitt über das franzöſiſche Violinſpiel kennen lernen.

Kreutzer's Lebensabend war nicht ſo ungetrübt wie ſeine Künſtlerlaufbahn. Nachdem er in Ruheſtand getreten, hegte er den Wunſch, mit ſeiner Oper „Mathilde" förmlich Abſchied vom Publikum zu nehmen. Aber ſein Geſuch wurde auf rückſichtsloſe Art zurückgewieſen. Eine Folge dieſer Demüthigung waren wiederholte apoplektiſche Anfälle, die des Künſtlers Geſundheit zerrütteten und ſein Ende beſchleu-

1) S. deſſen Autobiographie.

nigten. Man brachte ihn nach der Schweiz, um durch die Einwirkung der Gebirgsluft seinen Organismus wieder zu heben, doch umsonst, — er verschied am 6. Juni 1831 zu Genf.

Der jüngere Kreutzer, mit Vornamen Johann Nicolaus August, Schüler seines Bruders, vermochte, obwohl er ein vorzüglicher Violinist war, nicht zu allgemeinerer Geltung zu kommen, da er an einem Brustübel litt, dem er im Jahre 1832 erlag. Geboren wurde er 1781 zu Versailles. Spohr berichtet über seine Leistungen: „Der junge Kreutzer ließ mich ein neues, sehr brillantes und graziöses Trio seines Bruders hören. Die Weise, wie er es vortrug, vergegenwärtigte mir einigermaßen die Manier des älteren und überzeugte mich, daß es die gediegenste von allen der pariser Geiger sei. Dem jungen Kreutzer fehlt es an physischer Kraft, er ist kränklich und darf oft Monate lang nicht spielen. Sein Ton ist daher etwas matt, im übrigen sein Spiel rein, feurig und voll Ausdruck".

Johann Kreutzer gehörte 1798 dem Orchester des Théatre Favart an. 1802 trat er zum Orchester der großen Oper über, in welchem er bis 1823, dem Jahre seiner Pensionirung, mitwirkte. Am Conservatorium wurde er, nachdem er mehrere Jahre als überzähliger Lehrer unterrichtet hatte, 1825 der Nachfolger seines Bruders. Überdies gehörte er bis 1830 der königl. Capelle an. Einige von ihm veröffentlichte Violincompositionen haben den Weg in weitere Kreise nicht gefunden.

Unter völlig anderen Umständen, wie Rode und Kreutzer, entwickelte sich Baillot, mit Vornamen Pierre Marie François de Sales, welcher lange zwischen Dilettantismus und Kunst schwankte und zur letzteren, obwohl seit früher Jugend mit ihr vertraut, erst überging, als seine obengenannten Genossen bereits eine Zierde des pariser Musiklebens bildeten. Dafür war ihm vom Schicksal wiederum gewährt, noch zu einer Zeit der Mentor des französischen Violinspiels zu sein, als die beiden anderen Hauptvertreter desselben bereits den Schauplatz des irdischen Daseins verlassen hatten.

Baillot spielte als Geigenmeister für Frankreich recht eigentlich die Vermittlerrolle zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert. Auf den Überlieferungen Italiens fußend, suchte er dieselben mit der Neuzeit

zu verſchmelzen. Im Hinblick hierauf iſt ſeine Erſcheinung beſonders anziehend und bedeutſam. Er wurde d. 1. October 1771 in Paſſy geboren. Sein Vater, Advokat beim pariſer Parlament, ließ ihm eine ſorgfältige Erziehung angedeihen. Auf eigene Hand begann er das Violinſpiel. Den erſten Unterricht erhielt er vor dem ſiebenten Lebensjahre von einem gewiſſen Florentin, welcher zwar ſelbſt wenig leiſtete, doch ein eifriger Lehrer war. Nachdem Baillot's Eltern (1780) die Vorſtadt Paſſy mit Paris ſelbſt vertauſcht hatten, wurde ſein Lehrer Saint-Marie. Dieſem ſchuldete er den Sinn für jene Genauigkeit und Sauberkeit, wodurch er ſich als Spieler ſpäter auszeichnete. Einen mächtigen Impuls gab ihm für ſeine Beſtrebungen weiterhin Viotti, den er (1782) im Concert spirituel zuerſt hörte. Dieſer Meiſter übte eine ſo tiefe Wirkung auf ihn, daß er ihn fortan als das Ideal betrachtete, dem er nachzuſtreben habe. Später wiederholte ſich dieſer Eindruck in nachhaltigerer Weiſe; es iſt daher gewiß, daß Baillot eben ſo ſehr wie Kreutzer von Viotti beeinflußt wurde, obwohl er gleich jenem niemals deſſen eigentlicher Schüler war.

Durch eine eigenthümliche Wendung des Geſchicks gelangte Baillot 1783 nach der ewigen Stadt, welche ihm neue Anregung gab. Sein Vater, kaum eingebürgert in Paris, wurde in dieſem Jahre als königl. Beamter nach Baſtia verſetzt. Wenige Wochen darauf ſtarb er. Großmüthig nahm ſich der durch dieſen Unglücksfall bedrängten Familie ein Herr v. Boucheporn, damaliger Intendant Corſica's, an, welcher ſich insbeſondere die Erziehung des begabten Knaben angelegen ſein ließ. Er ſchickte ihn zunächſt in Geſellſchaft ſeiner eigenen Kinder auf 13 Monate nach Rom. Hier wurde das Violinſpiel unter Nardini's Schüler Pollani fortgeſetzt, der ihm beſonders hinſichtlich der Tonbildung und Geſchmeidigkeit des Strichs nützlich wurde. Schon war er ſo weit vorgeſchritten, daß er ſich in größeren Kreiſen hören laſſen konnte. Während der nächſten fünf Jahre geriethen indeß die muſikaliſchen Studien Baillot's wieder einigermaßen ins Stocken. Er führte, nachdem er von Rom ins Vaterland zurückgekehrt war, ein ziemlich zerſtreuendes Leben, begleitete ſeinen Gönner Boucheporn als Secretair auf deſſen Reiſen und war bald in Bayonne,

Pau und Auch, bald in den Pyrenäen. Doch vernachläſſigte er nicht ganz das Violinſpiel. Dieſes wurde mit erneuertem Eifer betrieben, als Baillot Anfangs 1791 wieder in Paris anlangte. Er machte Viotti's perſönliche Bekanntſchaft, welcher ihm einen Platz als Geiger am Théatre Feydeau verſchaffte. Hier trat er auch in engere freundſchaftliche Beziehung zu Rode, dem damaligen Führer der zweiten Violine im Orcheſter dieſes Theaters. Doch immer war für Baillot noch nicht der Zeitpunkt ſeiner ausſchließlichen Berufsthätigkeit als Künſtler gekommen. Nach fünfmonatlichem Orcheſterdienſt gab er zwar die Muſik nicht völlig auf, betrieb ſie jedoch demnächſt wiederum nur als Sache der Erholung, indem er eine Stellung im Finanzminiſterium annahm. Unter dieſen Umſtänden floſſen mehrere Jahre hin, deren Gleichförmigkeit nur durch ein äußeres Erlebnis unterbrochen wurde. Baillot erhielt den Befehl, ſich zum Freiwilligendienſt zu ſtellen, welcher ihn für 20 Monate nach Cherbourg führte. Doch wurde trotzdem das Studium der Geige nicht nur fortgeſetzt, ſondern auch mit methodiſchem Sinn gehandhabt. Veranlaſſung hierzu erhielt der junge Mann durch die unverhoffte Bekanntſchaft mit den Violincompoſitionen Corelli's, Tartini's, Geminiani's, Locatelli's, Bach's und Händel's, welche ihm bis dahin in der Hauptſache fremd geblieben waren. Das Studium dieſer Meiſterwerke förderte ihn weſentlich. Er gab ſich nun abermals und für immer der Kunſt hin, und als er bei ſeiner Rückkehr von der Armee ſich in Paris zunächſt mit einem Viotti'ſchen Concert öffentlich hören ließ, fand ſein Talent ſolche Anerkennung, daß ihm nach Eröffnung des Conſervatoriums die Lehrerſtelle an der dritten Klaſſe des Violinſpiels übertragen wurde. An dieſer Anſtalt wirkte er mit kurzen, durch die politiſchen Zwiſchenfälle bewirkten Unterbrechungen bis zu ſeinem Tode, welcher d. 15. Septbr. 1842 erfolgte.

Außer ſeiner Lehrthätigkeit an der pariſer Muſikſchule wurde Baillot 1802 als Führer der zweiten Violine Mitglied der Privatmuſik Bonaparte's und nach deſſen Thronbeſteigung auch der kaiſerl. Capelle. Die Reſtauration erhob ihn (1821) zum erſten Soloviolinisten der königl. Muſikakademie, ein Poſten, welcher 1831 einging. Daneben dirigirte er während der Jahre 1822—24 das Concert

spirituel. Seit 1825 wurde von ihm Kreutzer als erſter Violiniſt der königl. Capelle vertreten, in deſſen Stelle er 1827 definitiv einrückte. Nach der Julirevolution, in Folge deren Baillot gleich vielen franzöſiſchen Beamten ſeine Poſition einbüßte, wurde er 1832 durch Paer für die Privatcapelle Louis Philipp's mit dem Vorſpieleramt bei der zweiten Violine — jedenfalls mit Rückſicht auf ſein vorgeſchrittenes Alter — bedacht.

Ein beſonderes Verdienſt für das pariſer Muſikleben erwarb ſich Baillot durch die 1814 erfolgte Begründung öffentlicher Quartettakademien, welche man bis dahin in Frankreich noch nicht beſeſſen hatte. Er vermittelte durch dieſelben die Bekanntſchaft des Publikums mit den Meiſterwerken deutſcher und italieniſcher (Boccherini) Kammermuſik. Wie wenig Anklang ſeine Unternehmung jedoch in den erſten Jahren ihres Beſtehens fand, beweiſt ein Bericht der Wiener Muſikzeitung vom Jahre 1817 (S. 212), welcher meldet: „Quartetten gehen hier gar nicht. Baillot, gegenwärtig der Abgott und einer der vollendetſten Spieler, hält im Winter ein abonirtes für ein Auditorium von 50 Perſonen; das iſt alles, was man in dieſer coloſſalen Stadt in dieſem Zweige der Tonkunſt auffinden kann".

Dem Beiſpiel ſeiner Genoſſen folgend, begab ſich der Künſtler auch, namentlich zwiſchen den Jahren 1805 und 1816, mehrfach als Soloſpieler auf Reiſen, doch mit weniger Glück für äußerlichen Erfolg als andere namhafte Geiger. Fétis verſichert, er habe auf ſeiner zweimaligen Tour durch Europa kein einziges eigenes Concert zu Stande gebracht, und iſt der Meinung, daß hieran die Ungunſt der politiſchen Verhältniſſe Schuld geweſen ſei. 1805 trat er mit dem berühmten Violoncelliſten Lamarre die erſte Reiſe an, die ihn durch Deutſchland und über Moskau nach Wien führte. Die kriegeriſchen Zeiten nöthigten ihn, ſtatt eines Jahres drei unterwegs zu bleiben. Eine Stelle, die man ihm bei ſeiner Anweſenheit in der Kremlſtadt als Concertmeiſter am dortigen Theater offerirte, lehnte er ab. Auch Petersburg beſuchte er, und von hier aus kehrte er 1808 gemeinſchaftlich mit Rode nach der Heimath zurück. 1812 und 1833 reiſte er im ſüdlichen Frankreich, 1815 dagegen in Belgien, Holland und Frankreich.

Über ſeine Spielweiſe befindet ſich ein augenſcheinlich unparteiiſches Urtheil in der Allgem. muſ. Ztg. (Jahrg. 1819, Nr. 17). Der Berichterſtatter (Sivers) ſagt, daß er nie in ſeinem Leben „eine vollendetere, keckere und doch beſcheidenere Virtuoſität auf der Violine gehört habe wie Baillot's Spiel eine ſolche zeige". Dann fährt er fort: „Ich nahe mich jetzt dem Alter, wo eine kalte Reflexion an die Stelle des überbrauſenden Enthuſiasmus zu treten pflegt. Aber trotzdem hat die wunderbare Vollendung, die der Künſtler bei der Execution ſeines Concertes an den Tag gelegt, mir ein ſolches Vergnügen gemacht, daß die bloße Rückerinnerung mich zu einem Lobe begeiſtern könnte, welches übertrieben ſcheinen würde. Dies gilt aber nur von den beiden Allegros. Denn mit Schmerz muß ich geſtehen, daß der Vortrag des Adagio ſo ganz und gar in der bloß witzig naiven (?) Gattung ausfiel, daß in mir dadurch ein wahrhaft widerſtrebendes Gefühl verurſacht wurde. Doch iſt mir dieſe Erſcheinung nicht neu: wem dürfte jetzt noch unbekannt ſein, daß die franzöſiſchen Künſtler das leidenſchaftlich Lyriſche nur künſtlich nachahmen, während ſie das witzig Verſtändliche künſtleriſch ſchaffen?"

Dieſe Beurtheilung wird durch Spohr's Bemerkungen über Baillot im Weſentlichen beſtätigt[1]). Indem er einen Vergleich mit Lafont anſtellt und auf deſſen eng begrenzte virtuoſe Richtung hinweiſt, die ein geiſttödtendes Einerlei der Kunſtübung bedinge, ſagt er: „Baillot iſt im Techniſchen ſeines Spiels faſt eben ſo vollendet, und ſeine Vielſeitigkeit beweiſt, daß er es ſei, ohne zu jenem verzweifelnden Mittel (der ewigen Wiederholung eines und desſelben Programms) ſeine Zuflucht nehmen zu müſſen. Er ſpielt außer ſeinen Compoſitionen auch faſt alle anderen der ältern und neuern Zeit. Er gab uns an jenem Abend ein Quintett von Boccherini, ein Quartett von Haydn und drei Compoſitionen von ſich, ein Concert, ein Air varié und ein Rondo zu hören. Alle dieſe Sachen ſpielte er vollkommen rein und mit dem ſeiner Manier eigenthümlichen Ausdruck. Dieſer Ausdruck ſchien mir aber mehr ein erkünſtelter als natürlicher zu ſein, ſo wie

1) S. Allgem. muſ. Ztg. Jahrg. 1821 und Spohr's Selbſtbiographie.

überhaupt ſein Vortrag durch das zu ſcharfe Hervortreten der Mittel zum Ausdruck manirirt wird. Seine Bogenführung iſt gewandt und an Nüancen reich, aber nicht ſo frei wie die von Lafont, daher ſein Ton nicht ſo ſchön wie der von jenem, und die Mechanik des Auf- und Abſtreichens des Bogens etwas zu hörbar. Seine Compoſitionen zeichnen ſich vor denen faſt aller andern pariſer Geiger durch Correctheit aus; auch iſt ihnen eine gewiſſe Originalität nicht abzuſprechen; aber etwas erkünſteltes manirirtes und veraltetes im Styl macht, daß ſie meiſtens kalt laſſen. Es iſt Dir bekannt, daß er die Quintetten von Boccherini oft und gern ſpielt. Ich war begierig, dieſe Quintetten, von denen ich etwa ein Dutzend kenne, von ihm ſpielen zu hören, um zu ſehen, ob es ihm durch die Weiſe, wie er ſie vorträgt, gelingen könne, das Gehaltloſe der Compoſition vergeſſen zu machen. So gelungen aber auch die Ausführung des von ihm gegebenen war, ſo fiel mir das oft Kindiſche der Melodien und die Magerkeit der faſt immer nur dreiſtimmigen Harmonie nicht weniger unangenehm auf, wie bei allen früher gehörten. Es iſt kaum zu begreifen, wie ein gebildeter Künſtler, wie Baillot, dem unſere Schätze an Compoſitionen dieſer Gattung bekannt ſind, es über ſich gewinnen kann, dieſe Quintetten (die nur mit Berückſichtigung der Zeit und Verhältniſſe, in denen ſie geſchrieben wurden, ihr Verdienſt haben), noch immer zu ſpielen!“

Daß Spohr's Bemerkungen, inſofern ſie ſich auf Baillot's Spiel beziehen, im Allgemeinen zutreffend ſind, laſſen die Compoſitionen des franzöſiſchen Meiſters deutlich erkennen. Sie beſtehen, ſo weit ſie veröffentlicht wurden, in Trios für 2 Violinen und Baß, Duos für 2 Violinen, Capricen für Violine Solo, 9 Concerten, einer concertirenden Symphonie für 2 Violinen und Orcheſter, 30 Airs variés, Nocturnos für Quintett, Streichquartetten, einer Clavierſonate mit Violinbegleitung und 24 Violinpräludien. Er hatte ſich für die productive Thätigkeit durch gründliche Compoſitionsſtudien bei Catel, Reicha und ſogar Cherubini vorbereitet. Demgemäß zeigen ſeine Arbeiten muſikaliſch gebildeten Geiſt, Sorgſamkeit der Geſtaltung und höchſt ſachgemäße Violinbehandlung. Aber es fehlt ihnen das Anmuthende der ſchöpferiſchen Tonbeſeelung: ſie entbehren völlig jenes

unmittelbar wirkenden Naturlautes, der die Herzen bewegt, die Geiſter entzündet. Sie verrathen ein zwar ſpirituell geartetes, doch durch ſpeculativ reflectirendes Weſen beherrſchtes Temperament. Die kühl berechnende Verſtandesrichtung ſeines Naturells, der zugleich das Streben nach einem gewiſſen Raffinement des Effektes eigen iſt, läßt ſich am beſten in ſeiner Violinſchule, der weitaus umfangreichſten und in gewiſſem Sinn auch bedeutendſten von ihm vorhandenen Leiſtung wahrnehmen. Sie iſt das Ergebnis eines vieljährigen, wahrhaft eiſernen Fleißes, und zeugt eben ſo ſehr für die unermüdliche Beharrlichkeit als für die durchgebildete Kennerſchaft des Autors. Baillot war bereits bei ſeinem Amtsantritt am pariſer Conſervatorium von dem Direktorium desſelben beauftragt worden, die Principien des Violinſpiels feſtzuſtellen und in einem beſonderen Werke abzuhandeln. Er vereinigte ſich für dieſen Zweck mit Rode und Kreutzer, die das Unternehmen mit ihrem Rath unterſtützten, während Baillot die Hauptaufgabe der Ausführung zufiel. So entſtand jenes Werk, welches zu Anfang dieſes Jahrhunderts unter dem Titel: „Méthode de Violon par Messrs Baillot, Rode et Kreutzer, rédigée par Baillot“ (auch in deutſcher Überſetzung) erſchien. Bei Abfaſſung desſelben wurden, wie Baillot ſelbſt bemerkt, die ſchon vorhandenen Lehrbücher von Geminiani, Corrette, Leopold Mozart, Dupont und von Abbé le fils in Betracht gezogen.

Baillot ließ es aber bei dieſer von ihm redigirten Violinſchule nicht bewenden. Er gab, nachdem inzwiſchen noch gleichartige Unternehmungen von Ballieux, Bornet[1]), Lorenziti, Cambini, Woldemar, Faure, Paſtou, Guhr und Mazas erſchienen waren, im Jahr 1834 ſein umfangreiches Lehrbuch des Violinſpiels: „L'art du Violon“ heraus. Über die Motive, welche ihn zur Abfaſſung deſſelben veranlaßten, erklärt er ſich ſelbſt folgendermaßen: „Als man uns vor mehr

1) Bornet aîné, Violiniſt bei der pariſer Oper von 1768—1790, veröffentlichte eine Violinſchule unter folgendem Titel: „Méthode de Violon et de musique, dans laquelle on a observé toutes les gradations nécessaires pour apprendre les deux arts ensemble, suivie de nouveaux airs d'opéras“.

als 30 Jahren beauftragte, die Grundlagen des Violinſpiels im Muſikconſervatorium feſtzuſtellen, hatten wir noch keine beſtimmte Kunde über die Art das Spiel dieſes Inſtruments zu ſtudiren, unſere Unterweiſung hatte ſich noch nicht über einige ſchwankende Begriffe und unvollſtändige Überlieferungen erhoben. Bevor wir uns bei den ſogenannten Kunſtgeheimniſſen aufhalten konnten, hatten wir Jahrelang mit Irrthümern zu kämpfen. Zur Unterſtützung ſuchten wir zwar die bemerkenswertheſten Elementarwerke auf, aber damit hatte es ſeine Schwierigkeit, denn es gab deren nur wenige, und dieſe waren in einer von uns zu weit entfernten Epoche entſtanden, um uns die Geſchmeidigkeit der Mittel (la flexibilité des moyens) bieten zu können, welche die neueren Compoſitionen immer mehr und mehr erheiſchen".

Nachdem dann Baillot auf die Nothwendigkeit hingewieſen, ſeine erſte Schule unter Beibehaltung der Grundlagen völlig umzuarbeiten, bemerkt er weiter über das neue Werk: „Wir bemühten uns es dadurch zu bereichern, daß wir eine große Zahl neuer Gegenſtände darin abhandelten, welche nach unſerer Überzeugung dem Studium des Violinſpiels bis jetzt noch mangelten. Beinahe alle Beiſpiele wurden aus den Werken der als Claſſiker anerkannten Meiſter genommen, weil ihre Werke als Vorbilder in jedem Genre gelten können. Wir haben viel ſicherer zu gehen geglaubt, von dem Bekannten auf das Unbekannte überzugehen; als wenn wir Beiſpiele angeführt hätten, deren Anwendung noch nicht ſo klar, ſo beſtimmt und folglich auch nicht ſo zweckmäßig ſein kann, weil ſie noch nicht durch Zeit und Gebrauch die Autorität und den Vortheil, den kurze Auszüge darbieten, erlangt haben." Je mehr Mannichfaltigkeit das Violinſpiel heutzutage bietet, um ſo ſorgfältiger muß auch die Auswahl der Beiſpiele ſein.

„Vor allen Dingen muß eine Lehrmethode den Verſtand und die Urtheilskraft entwickeln, damit nicht alle Anſtrengungen der Übung und die Reſultate der Geduld vergeblich ſeien. Es gebricht heutzutage dem Mechanismus nicht an Stoff: jede Schwierigkeit erfordert beſondere Studien; aber eine Lehrmethode muß zu ihrer Anwendung, zur Ordnung der Materie führen, muß das Band, welches ſie ver-

knüpft, und das Ziel, worauf jene abzwecken, erkennen laſſen. Einige haben durch abgekürzte Methoden den Unterricht zu beſchleunigen geſucht und ſind in der Kürze zu weit gegangen. Im Gegentheil aber muß der Unterricht ſo weitläufig und dabei doch ſo beſtimmt gegeben werden, daß auch die minder begünſtigte Faſſungskraft ihn klar zu durchſchauen vermag, und dieſe Anſicht möge es entſchuldigen, daß wir in ſo viele Einzelheiten eingegangen ſind".

Gerade das, weswegen Baillot ſich zu rechtfertigen ſucht, iſt die Achillesferſe ſeines Werkes. Sein Verfahren hat im Grunde keine Grenze, und er giebt daher einerſeits zu viel, andererſeits zu wenig. Zu viel, weil die Menge der von ihm aufgeſtellten Beiſpiele verwirrend wirkt, — zu wenig, weil die von ihm befolgte Art der Specialiſirung keineswegs erſchöpfend iſt, wie ſie es überhaupt nicht ſein kann. Aber wer fordert denn auch von einer Violinſchule Belehrung darüber, wie dieſe Phraſe in einem Haydn'ſchen oder jene Figur in einem Beethoven'ſchen Quartett auszuführen ſei? Man wird dadurch weder das eine noch das andere der fraglichen Muſikſtücke richtiger oder beſſer aufzufaſſen und darzuſtellen vermögen, als ohne dieſe unnützen Wegweiſer. Dergleichen wäre allenfalls in einer Äſthetik der Vortragskunſt am Platze, die übrigens aus naheliegenden Gründen eben ſo wenig Vortheil bringen würde wie Baillot's Exempelreichthum. Der Vortrag muß von innen heraus kommen, er kann nicht methodiſch gelehrt oder erlernt werden; höchſtens wird man auf didaktiſchem Wege eine beſtimmte Vortragsmanier und damit eine mehr oder minder automatenartige Thätigkeit erzielen. Von einem Lehrbuch der künſtleriſchen Technik aber iſt zu verlangen, daß es ſich auf die weſentlichen Fingerzeige des in Frage kommenden Studiums beſchränke. Die Notenbeiſpiele dürfen nur techniſche Zwecke verfolgen und müſſen daher ſo eingerichtet ſein, daß ſie, in ſcharfer Begrenzung des Allgemeinen, die Grundformen des zu Lernenden klar und beſtimmt darſtellen. Alles Beſondere, Specielle iſt dem Lehrer, der nach Begabung und Individualität des Schülers zu verfahren hat, ſo wie der Beobachtungsgabe und Selbſtthätigkeit des letzteren zu überlaſſen. Baillot befolgt das Gegentheil und keineswegs zum Vortheil der Sache. Soweit ſeine Schule den Mechanismus des Violinſpiels behandelt,

iſt ſie als ein verdienſtliches, die vorhergehenden gleichartigen Arbeiten ohne Frage überragendes Werk zu betrachten. Was darüber hinausgeht — und es iſt viel — erſcheint höchſt problematiſch und dem angeſtrebten Zweck nicht entſprechend. Doch Eines iſt bei alledem an dieſem verfehlten Theil ſeiner Leiſtung wichtig: wir erſehen mit Sicherheit aus demſelben, daß Baillot durch dieſe ſeine Unterrichtsmethode weſentlich mit zu jener einſeitig uniformen und äußerlichen Behandlungsweiſe beigetragen hat, die das neuere franzöſiſche Violinſpiel charakteriſirt. Welche anderen Einflüſſe außerdem noch dabei thätig waren, wird ſich aus der folgenden Darſtellung ergeben.

Als franzöſiſche Violiniſten des 18. Jahrhunderts ſeien hier der Vollſtändigkeit halber noch genannt: Boivin, Denis, Dévienne, Dun, Dupont, Exaudet, Ferté, Laſſerne, Le Maire, Marc, Matthieu (fils), Romain de Braſſeur und de Tremais. Nachrichten über dieſelben ſind nicht vorhanden. Man weiß nur, daß dieſe Männer Violinſonaten veröffentlichten.

Faſt gleichzeitig mit dem Erwachen einer künſtleriſchen Handhabung der Violine in Frankreich regte ſich auch in den Niederlanden der Sinn für die Pflege dieſes Inſtrumentes. Wenn nun auch die dortigen Vertreter desſelben im vorigen Jahrhundert nicht mitbeſtimmend in den Entwickelungsgang des Geigenſpiels einzugreifen vermochten, ſo finden ſich doch einige Namen unter ihnen, die hier nicht übergangen werden dürfen. Die Mehrzahl derſelben iſt franzöſiſcher Abſtammung, ein Grund mehr, ihrer an dieſer Stelle zu gedenken.

Die Violinſpieler der Niederlande ſtanden nicht minder unter dem Einfluß Italiens, als alle übrigen Länder des europäiſchen Occidents. Es iſt daran zu erinnern, daß Amſterdam neben Bologna und Venedig nicht nur frühzeitig ein Hauptverlagsort für die italieniſche Violinliteratur, ſondern auch der Schauplatz für das Wirken eines der hervorragendſten Zöglinge der römiſchen Schule, nämlich Pietro Locatelli's wurde. Nächſt Amſterdam fand dann auch in

Brüſſel das Violinſpiel bemerkenswerthe Vertretung. Zu größerer Bedeutung gelangte dasſelbe in letzterer Stadt jedoch erſt im gegenwärtigen Jahrhundert.

Der chronologiſchen Folge nach haben wir zunächſt Jean Baptiſte Volumier zu nennen, den Fétis zu den belgiſchen Muſikern zählt, obwohl er in Spanien (1677) geboren und am franzöſiſchen Hofe erzogen wurde.[1]) Vom 22. November 1692 bis 1706 war er Concertmeiſter, Tanzmeiſter und Inſpector des Ballets am Berliner Hofe. Zugleich verſah er dort auch das Amt eines Directors und Informators im „Tanz-Exercicio" bei der K. Fürſten- und Ritteraccademie.[2]) Dann wurde er in gleicher Eigenſchaft nach Dresden berufen, wo er am 28. Juni 1709 ſeine Beſtallung als Concertmeiſter empfing. Er ſoll ſich hauptſächlich im Vortrage franzöſiſcher Muſik ausgezeichnet haben. Volumier ſtarb in der ſächſiſchen Reſidenz am 7. October 1728. So viel man weiß, hat er nur Balletmuſik geſchrieben.

François Cupis de Camargo, geb. den 10. März 1719 in Brüſſel, war der Schüler ſeines Vaters. Auch er ſuchte und fand, gleich Volumier, ſeinen Wirkungskreis im Auslande. 1741 wurde er Mitglied des pariſer Opernorcheſters, welchem er bis 1761 angehörte. Sein Tod erfolgte bald darauf. Veröffentlicht hat er zwei Hefte Sonaten für Violine Solo.

Als ein ausgezeichneter Geiger wird Guillaume Gommaire Kennis, geb. gegen 1720 zu Lierre, gerühmt. Man kennt weder Lehrmeiſter noch Bildungsgang dieſes Künſtlers, der zugleich ein fruchtbarer Componiſt und tüchtiger Capellmeiſter war. Als Violiniſt ſoll Kennis eine außerordentliche Gewandtheit der linken Hand beſeſſen haben. Maria Thereſia fand ſich angeblich durch den Eindruck, welchen ſeine Leiſtungen auf ſie machten, bewogen, ihn mit einer koſtbaren Stainer-Geige zu beſchenken. In jungen Jahren ſchon bekleidete er das Capellmeiſteramt an der St. Gommairekirche

1) S. Fürſtenau's „Geſch. d. Muſik u. d. Theaters am Hofe des Kurfürſten von Sachſen". (Dresden 1862) S. 64.

2) Ebendaſ. S. 65.

ſeiner Vaterſtadt. Gegen 1768 verließ er die letztere, um in Löwen eine gleiche Stellung zu übernehmen, der er bis zu ſeinem Tode, den 10. Mai 1789 vorſtand. Er ſchrieb Sonaten für Violine Solo und Baß, ſo wie für Violine, Cello und Baß, Streichquartette, Violinduette, Symphonien und 3 Violinconcerte mit Orcheſterbegleitung. Der größere Theil dieſer Werke wurde in Paris und London gedruckt.

Pierre van Maldere erhielt den Unterricht im Violinſpiel und in der Compoſition von Croes, dem Capellmeiſter ſeiner Vaterſtadt Brüſſel, nachdem er dem Kinderchor der königl. Capelle zuertheilt worden war. Geboren wurde er am 13. Mai 1724. Im Jahre 1755 erhielt er eine Anſtellung als Violiniſt in der Capelle des Gouverneurs der Niederlande, Prinz Charles de Lorraine. Dieſen Wirkungskreis trat er an ſeinen Bruder Guillaume ab, nachdem der genannte Prinz ihn Ende 1758 zu ſeinem Pagen erwählt hatte. Er ſtarb in Brüſſel am 3. November 1768. Hauptſächlich beſchäftigte ſich Van Maldere außer dem Violinſpiel mit der Inſtrumentalcompoſition. Er veröffentlichte 1757 ſechs Steichquartette und 1759 ſechs Symphonien, denen noch 12 andere folgten. Auch 6 Sonaten für 2 Violinen und Baß ließ er drucken. Eine von ihm geſetzte komiſche Oper „la Bagarre“ führte er 1762 in Paris auf.

Ein anderer Brüſſeler Violiniſt war Eugene Charles Jean Godecharle, geb. d. 15. Januar 1742, geſt. 1814. Dieſer Künſtler erhielt ſeine Ausbildung in Paris. Weiterhin vertauſchte er die Violine mit der Bratſche. Dieſes Inſtrument vertrat er auch im Brüſſeler Orcheſter, deſſen Mitglied er 1773 wurde.

Dieu-donné Pascal Pieltain, einer der beſten Schüler Jarnowick's, wurde 1754 zu Lüttich geboren. Er verließ ſein Vaterland als junger Mann, und kehrte in dasſelbe nur zurück, um in Ruhe die Erträgniſſe ſeines Fleißes zu verzehren. 1778 erſchien er in Paris und trat dort im Concert spirituel auf. Sodann wandte er ſich 1784 nach London. Während ſeines neunjährigen Aufenthaltes daſelbſt ſtand er beim Lord Abington als erſter Violiniſt in Dienſten. Dann beſuchte er Petersburg, Warſchau, Berlin und Hamburg. In letzterer Stadt befand er ſich ums Jahr 1800, welches ihn wieder ſeiner Heimath zuführte. Er ſtarb dort hochbetagt

am 12. December 1833. In Paris und London veröffentlichte er verſchiedene Compoſitionen, darunter 8 Violinconcerte, 6 Violinſonaten mit Baß, Airs variés für 2 Violinen und 6 concertirende Streichinſtrumente.

Von dem belgiſchen Violinſpieler Jean Gehot, geb. gegen 1756, wiſſen wir nur, daß er ſeit 1780 Frankreich und Deutſchland bereiſte und 1784 in London lebte. Streich-Quartette und -Trios, ſowie Violinduos von ihm erſchienen in Paris und Berlin.

Die

Kunſt des Violinſpiels

im 19. Jahrhundert.

Italien, Deutſchland und Frankreich.

IV. Italien.

Das glänzende, reichbewegte Leben, welches Italien während des 18. Jahrhunderts in musikalischer Beziehung, namentlich auch in Betreff des Violinspiels entfaltet hatte, begann zu Anfang des gegenwärtigen Säculums mehr und mehr hinzuwelken und zu erbleichen. Das Land der Künste hatte auch hierin seine Mission erfüllt. Die epochemachenden Tonmeister waren theils dahingeschieden, theils altersschwach geworden, und kein junger Nachwuchs erstand, um das von ihnen begonnene und rühmlich geförderte Werk weiter fortzuführen. Dieses schönen Vorrechts wurden die Söhne Deutschlands theilhaftig, welche vorher schon die Herrschaft im Reiche der Tonkunst theilweise an sich gebracht hatten. Mächtig ergriffen von den gewaltigen, auf Wissenschaft und Kunst zurückwirkenden Bewegungen der Zeit entzündete sich ihr Geist in dem Bewußtsein erhöhter individueller Geltung zu erneuerter Thatkraft. Auf tonkünstlerischem Gebiete ist hier vor allem an Beethoven zu erinnern, der für die Instrumentalmusik ungekannte, niegeahnte Gebiete erschloß. Ihm reiheten sich Franz Schubert, der Hauptrepräsentant des deutschen Gesangsliedes, und C. M. v. Weber, der Freiheitssänger und Schöpfer einer nationalen Oper an. Italien blieb diesem jugendlich frischen Aufschwunge fremd. Nicht allein war es durch eine jahrhunderte lange, beispiellose Kunstproduktion erschöpft, auf ihm lastete auch, an der Lebenskraft des Volkes zehrend, nicht minder der lähmende Druck der Priestergewalt, wie die Herrscherwillkür übel berathener und tyrannisch gesinnter Regierungen. Was Wunder, wenn die in ihren höchsten Interessen tief geschädigte, systematisch geknechtete Nation von der

ehemaligen Höhe herabſtieg, wenn an Stelle der bisherigen mannichfaltigen Fülle bedeutender Kunſterſcheinungen nur noch vereinzelte Talente auftauchten, gleichſam mahnend an die einſtige Herrlichkeit! Und wie anders geartet erſchienen auch dieſe Wenigen gegen ihre Vorgänger!? Erſtorben war der tiefe ſittliche Ernſt, welcher der italieniſchen Kunſt innewohnte, dahin die adlige Würde, welche ihr das Siegel der Claſſicität aufgedrückt hatte. Und doch vermochte Italiens Volk trotz aller Heimſuchungen noch Männer wie Spontini und Roſſini zu erzeugen. Der letztere aber war es eben, welcher durch ſeine einſchmeichelnden, üppig wollüſtigen Weiſen einem gedankenloſen, entnervenden Sinnengenuß ſeiner Mitlebenden Vorſchub leiſtete. Wie hoch man auch die Begabung dieſes vielbewunderten Componiſten der Reſtaurationszeit veranſchlagen mag, welchen unbeſtreitbar hohen Rang auch ſein „Barbier" und „Wilhelm Tell" in der Bühnenwelt einnimmt, es kann ihm nicht der Vorwurf erſpart bleiben, die erſchlafften Gemüther ſeiner Generation umſtrickt und vollends in das „dolce far niente" des Geiſteslebens eingelullt zu haben. Nur zu bald verloren die Italiener, indem ſie dem „Schwan von Peſaro" zujauchzten, Gefühl und Verſtändnis für das koſtbare Kunſterbe einer noch naheliegenden Vergangenheit. Und wie mit ihm unbeſtreitbar der Verfall der italieniſchen Opernbühne begann, welcher durch Bellini, Donizetti und insbeſondere Verdi zu einer vollſtändigen Thatſache wurde, ſo datirt aus der Zeit ſeines erſten Auftretens auch der Verfall des italieniſchen Violinſpiels.

In Viotti hatte Italien der muſikaliſchen Welt ſeinen letzten klaſſiſchen Vertreter dieſer Kunſt gegeben. Das Wirken desſelben brachte kaum noch ſeinem Vaterlande einen fühlbaren Gewinn, da er, wie wir ſahen, ſein Lebelang fern von der Heimath für die Kunſt wirkte. Dazu kam die eben angedeutete, überraſchend ſchnelle geiſtige Wandelung der italieniſchen Nation. So konnte es denn nicht fehlen, daß die Traditionen der römiſchen, paduaner und piemonteſiſchen Schule unverſehens in Vergeſſenheit geriethen. Dies wirkte nicht nur ſpeciell auf die Pflege des Violinſpiels, ſondern überhaupt auf diejenige des geſammten Orcheſterſpiels, deſſen natürliche Spitze die Geige bildet, nachtheilig zurück. Während Roſſini durch ſeine produktive Thätigkeit

den Kunſtgeſang noch immer auf einer verhältnismäßig hohen Stufe zu erhalten wußte [1]), ſo konnte, da es auch an eigentlichen Inſtrumentalcomponiſten in Italien fehlte, nichts für die Weiterbildung der dortigen Orcheſtertechnik geſchehen, die ohnehin, einzelne Ausnahmen abgerechnet, zu keiner Zeit von ungewöhnlicher Beſchaffenheit geweſen war. Ludwig Spohr, der 1816 Italien beſuchte, hebt in ſeiner Selbſtbiographie den reducirten Zuſtand, in welchem ſich damals die Inſtrumentalmuſik und namentlich das Geigenſpiel der dortigen Hauptſtädte befunden, mit beſonderem Nachdruck hervor. Das Orcheſter in Rom z. B., obwohl aus den beſten Muſikern der Stadt zuſammengeſetzt, bezeichnet er als das ſchlechteſte, welches ihm in Italien vorgekommen. Unwillig ruft er aus: „Die Unwiſſenheit, Geſchmackloſigkeit und dummdreiſte Arroganz dieſer Menſchen (der Orcheſterſpieler) geht über alle Beſchreibung. Nüancen von piano und forte kennen ſie gar nicht; das möchte noch hingehen, aber jeder Einzelne macht Verzierungen wie's ihm einfällt, Doppelſchläge faſt auf jedem Ton, ſo daß ihr Enſemble mehr dem Lärm gleicht, wenn ein Orcheſter präludirt und einſtimmt, als einer harmoniſchen Muſik". [2])

In Mailand war es nicht beſſer. Mendelsſohn ſchrieb von dort gelegentlich ſeiner italieniſchen Reiſe an E. Devrient: „Das Orcheſter (im Theater) iſt aus lauter verſtimmten Blasinſtrumenten und kreiſchenden Geigen zuſammengeſetzt und in ſich ſelbſt uneinig". [3])

Unter ſolchen Umſtänden mußte das plötzliche Auftauchen eines Mannes wie Nicolò Paganini, geb. d. 18. Februar 1784 zu Genua, um ſo mehr überraſchen, je weniger man Angeſichts der bisherigen Richtung des italieniſchen Violinſpiels darauf vorbereitet war. Paganini betrat keineswegs den Weg, welchen Corelli, Tartini

---

1) Doch klagte Crescentini darüber, daß die gute Geſangſchule immer ſeltener werde, daß er beſonders bei ſeiner Rückkehr nach Italien einen verdorbenen, frivolen Geſchmack vorgefunden habe, und daß keine Spur die ehemalige, einfach große Methode ſeiner Zeit mehr verrathe. (Spohr's Selbſtbiographie.)

2) Es iſt bei dieſem harten Urtheil freilich zu berückſichtigen, daß Spohr dasſelbe mit Beziehung auf die Ausführung ſeiner Compoſitionen ausſpricht. Doch ſieht man, daß es an jeder Orcheſterdisciplin fehlte.

3) S. E. Devrient's Erinnerungen an Mendelsſohn, S. 118.

und Viotti gebahnt hatten, und ſeine Erſcheinung würde daher in vielen Beziehungen unerklärlich bleiben, wenn man ſie nicht zur Hauptſache als eine phänomenale aufzufaſſen hätte, deren Abnormität eine völlig iſolirte Stellung in der Kette der muſikhiſtoriſchen Entwickelung beanſprucht. Paganini war eine ſeltene Specialität, ein in ſeiner Sphäre einziges Original, gleich ausgezeichnet durch beiſpielloſe Beherrſchung der complicirteſten Technik wie durch Dämonie der Leidenſchaft und, ſo zu ſagen, geheimnisvoll magiſche Darſtellungsweiſe. Alles dieſes im Zuſammenhange mit ſeinem phantaſtiſchen, unheimlich geſpenſtiſchen Äußeren gedacht, erklärt vollkommen die ſagenhafte Lebensgeſchichte, welche man ihm bei ſeinem Auftreten allgemein zuſchrieb. Zu allen Zeiten hat der Volksmund exorbitante, außerhalb der alltäglichen Lebensſphäre ſtehende Naturen in illuſtrirender Weiſe umdichtet, um dadurch gleichſam ſymboliſch Weſenheit und Eigenart der betreffenden Perſönlichkeit auszudrücken. So auch hier. Dazu mag in dieſem Falle noch die Verdächtigungsſucht neidiſcher und hämiſcher Zungen gekommen ſein: kurz, Paganini wurde zu einer im böſen Sinne märchenhaften Perſönlichkeit geſtempelt. Er ſollte ſeine Geliebte aus Eiferſucht ermordet, als Verbrecher ſchwere Kerkerhaft erlitten und während der letzteren, da man ihm aus Mitleid die Geige gelaſſen, in traurigſter Abgeſchiedenheit von der Welt ſein Talent ausgebildet haben. Zuletzt ſei ihm nur eine Saite übrig geblieben, und dieſem Umſtande müſſe ſein wunderwürdiges Spiel auf dem G zugeſchrieben werden. Nicht minder wurde er einer höchſt verdächtigen Kameradſchaft mit dem Teufel beſchuldigt, dem er ſeine Seele verſchrieben, und dergleichen mehr. Die letztere Angabe fand man nicht ſelten ſogar glaubwürdig. Ein Beiſpiel dafür iſt folgender, durch Augenzeugen verbürgter Vorfall[1]), der ſich in Cöln ereignete. Als Paganini in dieſer Stadt die Generalprobe zu ſeinem Concert hielt, wurde er von Vielen der Anweſenden zur Darbringung der bei ſolchen Gelegenheiten üblichen Huldigungen umringt. Unter dieſen befand ſich auch ein alter Herr aus dem Orcheſter, welcher während der Unterhaltung mit dem fremden Künſtler

1) Mitgetheilt vom ehemaligen Cölner Concertmeiſter Hartmann.

eine Priſe nahm. Paganini wollte ſich liebenswürdig zeigen, zog die eigene Doſe aus der Taſche und füllte diejenige ſeines vis-à-vis, nachdem er deren Inhalt ausgeſchüttet, mit ſeinem Tabak, die Bemerkung hinzufügend, daß es ächter pariſer ſei. Mit einer verlegenen Dankſagung ſchlich der Beſchenkte von hinnen, leerte aber, ſobald er ſich unbeobachtet glaubte, ſofort den Inhalt ſeiner Tabatière aus. Von einem ſeiner Collegen, welcher mit eiferſüchtigen Blicken die auszeichnende Artigkeit Paganini's bemerkt hatte, darüber befragt, was er mache, antwortete er in dem Ton eines bedächtig Vorſichtigen, man könne doch nicht wiſſen, was es mit dem Tabak für eine Bewandtnis habe.

Paganini kannte ſehr wohl alle die fabelhaften, über ihn in der Öffentlichkeit circulirenden Gerüchte. Vielleicht mochte es ihm in gewiſſer Hinſicht ſogar nicht unlieb ſein, daß man ſich mit ihm derartig beſchäftigte. Doch hielt er es für angemeſſen, von Zeit zu Zeit dagegen Widerſpruch zu erheben. Namentlich geſchah dies in ſehr pronoucirter Weiſe während ſeines pariſer Aufenthaltes im Jahre 1831. Dort hatte ſich ein gewiſſer Theil der Tagespreſſe, auf die Berühmtheit Paganini's ſpeculirend, jener abenteuerlichen, in der Menge umlaufenden Erdichtungen bemächtigt, um die jederzeit opferwillige Neugierde des großen Publikums durch feilgebotene Zeitungsartikel und caricaturartige, auf die Perſönlichkeit des Künſtlers bezügliche Zeichnungen auszubeuten. Paganini ermächtigte Fétis, in einem öffentlichen Briefe, zu dem er ihm das Material lieferte, und den er ſelbſt mit ſeinem Namen unterzeichnete, dagegen zu proteſtiren und die Grundloſigkeit aller über ihn im Schwange gehenden Gerüchte darzuthun. Dieſer Brief kam zunächſt in der „Revue musicale“, dann aber in vielen franzöſiſchen und italieniſchen Journalen zum Abdruck. Seines merkwürdigen Inhaltes halber möge er auch hier im Original einen Platz finden:

„Monsieur,

Tant de marques de bonté m'ont été prodiguées par le public français, il m'a décerné tant d'applaudissements, qu'il faut bien que je croie à la célébrité qui, dit-on, m'avait pré-

cédé à Paris, et que je ne suis pas resté dans mes concerts trop au-dessous de ma réputation. Mais si quelque doute pouvait me rester à cet égard, il serait dissipé par le soin que je vois prendre à vos artistes de reproduire ma figure, et par le grand nombre de portraits de Paganini, ressemblants ou non, dont je vois tapisser les murs de votre capitale. Mais, Monsieur, ce n'est point à de simples portraits que se bornent les spéculations de ce genre ; car me promenant un jour sur le boulevard des Italiens, je vis chez un marchand d'estampes une lithographie représentant Paganini en prison. Bon, me suis-je dit, voici d'honnêtes gens qui, à la manière de Basile, exploitent à leur profit certaine calomnie dont je suis poursuivi depuis quinze ans. Toutefois, j'examinais en riant cette mystification avec tous les détails que l'imagination de l'artiste lui a fournis, quand je m'aperçus qu'un cercle nombreux s'était formé autour de moi, et que chacun, confrontant ma figure avec celle du jeune homme représenté dans la lithographie, constatait combien j'étais changé depuis le temps de ma détention. Je compris alors que la chose avait été prise au sérieux par ce que vous appelez, je crois, le badauds, et je vis que la spéculation n'était pas mauvaise. Il me vint dans la tête que puisqu'il faut que tout le monde vive, je pourrais fournir moi-même quelques anecdotes aux dessinateurs qui veulent bien s'occuper de moi : anecdotes où ils pourraient puiser le sujet de facéties semblables à celle dont il est question. C'est pour leur donner de la publicité que je viens vous prier, monsieur, de vouloir bien insérer ma lettre dans votre Revue musicale.

Ces messieurs m'ont représenté en prison ; mais ils ne savent pas ce qui m'y a conduit, et en cela ils sont à peu près aussi instruits que moi et ceux qui ont fait courir l'anecdote. Il y a là-dessus plusieurs histoires qui pourraient fournir autant de sujets d'estampes. Par exemple, on a dit qu'ayant surpris mon rival chez ma maîtresse, je l'ai tué bravement par derrière, dans le moment où il était hors de combat.

D'autres ont prétendu que ma fureur jalouse s'est exercée sur ma maîtresse elle-même; mais ils ne s'accordent pas sur la manière dont j'aurais mis fin à ses jours. Les uns veulent que je me sois servi d'un poignard; les autres que j'aie voulu jouir de ses souffrances avec du poison. Enfin, chacun a arrangé la chose suivant sa fantaisie: les lithographes pourraient user de la même liberté. Voici ce qui m'arriva à ce sujet à Padoue, il y a environ quinze ans. J'y avais donné un concert, et je m'y étais fait entendre avec quelque succès. Le lendemain j'étais assis à table d'hôte, moi soixantième, et je n'avais pas été remarqué lorsque j'étais entré dans la salle. Un des convives s'exprima en termes flatteurs sur l'effet que j'avais produit la veille. Son voisin joignit ses éloges aux sieus, et ajouta: L'habilité de Paganini n'a rien qui doive surprendre; il la doit au séjour de huit années qu'il a fait dans un cachot, n'ayant que son violon pour adoucir sa captivité. Il avait été condamné à cette longue détention pour avoir assassiné lâchement un de mes amis, qui était son rival. Chacun, comme vous pouvez croire, se récria sur l'énormité du crime. Moi, je pris la parole, et m'adressant à la personne qui savait si bien mon histoire, je la priai de me dire en quel lieu et dans quel temps cette aventure s'était passée. Tous les yeux se tournèrent vers moi: jugez de l'étonnement quand on reconnut l'acteur principal de cette tragique histoire! Fort embarrassé fut le narrateur. Ce n'était plus son ami qui avait péri; il avait entendu dire . . . on lui avait affirmé . . . il avait cru . . . mais il était possible qu'on l'eût trompé . . . . Voilà, monsieur, comme on se joue de la réputation d'un artiste, parceque les gens enclins à la paresse ne veulent pas comprendre qu'il a pu étudier en liberté dans sa chambre aussi bien que sous les verrous.

A Vienne, un bruit plus ridicule encore mit à l'épreuve la crédulité de quelques enthousiastes. J'y avais joué les variations qui ont pour titre le Streghe, et elles avaient pro-

duit quelque effet. Un monsieur, qu'on m'a dépeint au teint pâle, à l'air mélancolique, à l'oeil inspiré, affirma qu'il n'avait rien trouvé qui l'étonnât dans mon jeu; car il avait vu distinctement, pendant que j'exécutais mes variations, le diable près de moi, guidant mon bras et conduisant mon archet. Sa ressemblance frappante avec mes traits démontrait assez mon origine; il était vêtu de rouge, avait des cornes à la tête et la quene entre les jambes. Vous comprenez, monsieur, qu'après une description si minutieuse, il n'y avait pas moyen de douter de la vérité du fait; anssi beaucoup de gens furent-ils persuadés qu'ils avaient surpris le secret de ce qu'on appelle mes tonrs de force.

Longtemps ma tranquillité fut troublée par ces bruits qu'on répandait sur mon compte. Je m'attachai à en démontrer l'absurdité. Je faisais remarquer que depuis l'âge de quatorze ans je n'avais cessé de donner des concerts et d'être sous les yeux du pnblic; que j'avais été employé pendant seize années comme chef d'orchèstre et comme directeur de musique à la cour de Lucques; que s'il était vrai qne j'eusse été retenu en prison pendant huit ans, pour avoir tué ma maîtresse ou mon rival, il fallait que ce fût conséquemment avant de me faire connaître du publique, c'est-à-dire qu'il fallait que j'eusse eu une maîtresse et un rival à l'âge de sept ans. J'invoquais à Vienne le témoignage de l'ambassadeur de mon pays, qui déclarait m'avoir connn depuis près de vingt ans dans la position qui convient à un honnête homme, et je parvenais ainsi à faire taire la calomnie pour un instant; mais il en reste toujours quelque chose, et je n'ai pas été surpris de la retrouver ici. Que faire à cela, monsieur? Je ne vois autre chose que de me résigner, et de laisser la malignité s'exercer à mes dépens. Je crois cependant devoir, avant de terminer, vous communiquer une anecdote qui a donné lieu aux brnits injurieux répandus sur mon compte. La voici: Un violoniste nommé D . . . . . i[1]), qui se trouvait à Milan en 1798, se

1) Möglicherweiſe iſt hier Duranowski (Durand) gemeint. Vergl. S. 336.

lia avec deux hommes de mauvaise vie, et se laissa persuader de se transporter avec eux, la nuit, dans un village pour y assassiner le curé, qui passait pour avoir beaucoup d'argent. Heureusement le coeur faillit à l'un des coupables au moment de l'exécution, et il alla dénoncer ses complices. La gendarmerie se rendit sur les lieux, et s'empara de D . . . . . i et de son compagnon au moment où ils arrivaient chez le curé. Ils furent condamnés à vingt années de fers, et jetés dans un cachot; mais le général Menou, après qu'il fut devenu gouverneur de Milan, rendit au bout de deux ans la liberté à l'artiste. Le croiriez-vous, monsieur? C'est sur ce fond qu'on a brodé toute mon histoire. Il s'agissait d'un violoniste dont le nom finissait en i: ce fut Paganini; l'assassinat devint celui de ma maîtresse ou de mon rival, et ce fut encore moi qu'on prétendit avoir été mis en prison. Seulement, comme on voulait m'y faire découvrir ma nouvelle école de violon, on me fit grâce des fers qui auraient pu gêner mon bras. Encore une fois, puisqu'on s'obstine contre toute vraisemblance, il faut bien que je cède. Il me reste pourtant un espoir; c'est qu'après ma mort la calomnie consentira à abandonner sa proie, et que ceux qui se sont vengés si cruellement de mes succès laisseront en paix ma cendre".

Es mag unentſchieden bleiben, welchen Antheil an dieſem Documente einerſeits das Bedürfnis Paganini's hatte, die öffentliche Meinung über ſeine Vergangenheit aufzuklären, und wie viel andererſeits davon etwa auf Rechnung der Reclame zu ſtellen wäre. Daß der wälſche Virtuoſe von dem Hange zur letzteren durchaus nicht frei war, beweiſt folgender von Regli mitgetheilter Vorfall. „Bei ſeinem Aufenthalte in Trieſt ſaß Paganini eines Tages in zahlreicher Geſellſchaft bei Tiſch. Vor Beendigung der Mahlzeit ſprang er plötzlich auf und rief mit verzweifelter Stimme: „Retten Sie mich, meine Herren, retten Sie mich vor dem Geſpenſt, welches mich unaufhörlich verfolgt. Sehen Sie es dort, wie es mich mit demſelben blutgetränkten Dolche bedroht, mit dem ich ihm das Leben raubte . . . . Und ſie liebte mich . . . . und war unſchuldig . . . . Oh, zwei Jahre

Kerker ſind keine Buße: mein Blut muß bis zum letzten Tropfen vergoſſen werden . . . .“ Mit dieſen Worten ergriff er das vor ihm liegende Meſſer. Man wird leicht denken können, daß man ſich beeilte, ihm in den Arm zu fallen. In den Mienen der Anweſenden malte ſich Schrecken und Beſtürzung, doch beruhigte man ſich ſogleich, denn der fingirte Othello nahm alsbald wieder ſeinen Platz ein und gab ſich aufs Neue den culinariſchen Freuden hin; worauf es ſich denn herausſtellte, daß er nur diejenigen hatte lächerlich machen wollen, welche bemüht geweſen, Erdichtungen über ihn zu verbreiten. Eine Thatſache aber war es, daß am folgenden Tage das Theater (in welchem Paganini ſich in Trieſt hören ließ) für das Publikum nicht ausreichte, und daß mehr als tauſend Perſonen abgewieſen und auf das nächſte Concert vertröſtet werden mußten“.

Man erſieht aus dieſer Erzählung, daß Paganini ſelbſt, gleichviel ob mit oder ohne Berechnung, Veranlaſſung zu den Gerüchten gab, mit welchen man ſich über ihn herumtrug. Denn wenn er auch angeblich ſeine Comödie ſpielte, um das Unbegründete des über ihn Geſprochenen darzuthun, ſo konnte es bei dem Hange der Menſchen, Thatſachen und Mittheilungen in willkürlicher Weiſe auszuſchmücken und zu verdrehen, nicht ausbleiben, daß das Gegentheil ſeiner Abſicht erfolgte.

Keine Frage kann es ſein, daß die berauſchende Wirkung, welche Paganini aller Orten durch ſeine Leiſtungen hervorrief, einigermaßen durch die ihm zugeſchriebenen räthſelhaften und phantaſtiſch gefärbten Lebensſchickſale mitbeſtimmt wurde. Unterſucht man die Beſchaffenheit dieſer Leiſtungen ſelbſt, ſo ergiebt ſich, daß das Geheimnis ſeiner Kunſt in der eigenthümlichen Ausbeutung der vorhandenen techniſchen Mittel beruhte, welche er in individuellſter Durchbildung und ſubjektivſter Anwendung zu unerhört frappanten, ſtaunenerregenden Effekten zu benutzen verſtand. Allerdings erweiterte er das überlieferte Material in gewiſſen Beziehungen, indem er die doppelgriffigen Flageolettöne, das Pizzicato und das monochordiſche Spiel bis zu den äußerſten Grenzen ausbildete. Hierbei wurde er insbeſondere durch eine geſtreckte, magere und ſehnige, doch außerordentlich biegſame Hand begünſtigt. Keineswegs hat er aber, wie man vielfach annahm,

abſolute Neuerungen der Technik eingeführt. Für ſeine Beſtrebungen fand er bei den mitlebenden Violinſpielern freilich wenig Haltpunkte, es wäre denn, daß Durand, wie er ſelbſt äußerte, ihm dergleichen gegeben hätte. Die eigentliche Fundgrube für ihn waren vielmehr Locatelli's längſt vergeſſene Violincompoſitionen, welche durch Paganini ſomit gleichſam ihre Wiedergeburt erlebten. Sie wurden unverkennbar in mehr als einer Beziehung ſein Vorbild. Beiſpielsweiſe ergiebt dies in ſchlagender Weiſe die erſte ſeiner 24 Violincapricen, welche offenbar ihre Entſtehung der Arpeggio-Etüde in Locatelli's „L'arte del Violino“ verdankt. Natürlich hat Paganini die durch das Studium Locatelli's empfangenen Anregungen auf eine, ſeinem eigenthümlich erfinderiſchen Geiſte entſprechende Art umgeſtaltet und im modernen Gewande wiedergegeben.

Im Hinblick auf die Ausbildung ſeiner Richtung iſt Paganini, genau genommen, als Autodidakt zu betrachten, obwohl er in jungen Jahren einige Zeit hindurch zwei Violinſpieler ſeiner Vaterſtadt, nämlich Giovanni Servetto und Giacomo Coſta, Capellmeiſter an der Hauptkirche Genua's, zu Lehrern hatte. Des letzteren Schüler war er nur 6 Monate lang, aber er verdankt ihm dennoch viel. Daneben förderte ihn die bis zu ſeinem elften Jahre fortgeſetzte Übung im Soloſpiel bei der ſonntäglichen Kirchenmuſik. Ein Jahr ſpäter ließ er ſich mit ſelbſtverfaßten Variationen über die damals beliebte „Aria della Carmagnola“ im genueſer Haupttheater hören, deren Vortrag allgemeines Aufſehen erregte. Man rieth ſeinem Vater, dem Beſitzer eines kleinen Kramladens am Hafen, den talentvollen Knaben zu weiterer Ausbildung auf der Violine und in der Compoſition anerkannten Meiſtern zu übergeben. Wirklich brachte er ihn zu Aleſſandro Rolla, der damals in Parma lebte. Die Begegnung mit dieſem Meiſter ſchilderte Paganini ſelbſt in folgenden Worten: „Bei unſerem Eintritt in Rolla's Wohnung fanden wir ihn leidend und im Bette. Seine Gattin führte uns in ein an ſein Schlafgemach ſtoßendes Zimmer, um die nöthige Zeit zu gewinnen, mit ihrem Manne zu ſprechen, der wenig aufgelegt ſchien, uns zu empfangen. Kaum hatte ich auf dem Tiſche des Zimmers, in welchem wir uns befanden, eine Violine und das neueſte ſeiner Concerte erblickt, als ich das In-

ſtrument auch ſchon ergriff, und das Stück à vista ſpielte. Erſtaunt darüber, ließ ſich der Componiſt desſelben nach dem Namen des Virtuoſen erkundigen, den er ſo eben gehört: als er erfuhr, daß es ein Knabe ſei, war er ungläubig, bis er ſich ſelbſt davon überzeugt hatte. Er erklärte mir hierauf, daß er mich nichts weiter lehren könne, und gab mir überdies den Rath, bei Paër Compoſitionsunterricht zu nehmen.[1])

Paganini war dennoch einige Monate der Schüler Rolla's. Ausdrücklich wird von Regli auf Grund eines von Gervaſoni herrührenden Zeugniſſes hervorgehoben, daß er wöchentlich drei Lektionen während der oben angegebenen Zeit von ihm erhielt: In der Compoſition unterwies ihn aber nicht Paër, der ſich damals in Deutſchland aufhielt, ſondern deſſen Lehrmeiſter Ghiretti in Parma. Während dieſer Periode erging ſich der jugendliche Virtuoſe ſchon in Speculationen hinſichtlich der Effekte, welche er ſpäter in ſeinem Spiel anwendete. Oft fand deshalb ein Meinungsaustauſch zwiſchen ihm und Rolla ſtatt, deſſen gediegene Richtung derartigen Extravaganzen völlig widerſtrebte.

Nachdem Paganini Parma verlaſſen und wieder in ſeine Vaterſtadt zurückgekehrt war, begann für ihn die eigentliche Studienzeit. Unwiderſtehlich drängte es ihn zur Verwirklichung der Probleme, die ſeiner lebhaften Einbildungskraft bisher als Phantaſiebilder vorgeſchwebt hatten. Man ſagt, daß er täglich 10—12 Stunden ſtudirt, und die von ihm entworfenen Combinationen tauſendfältig durchprobirt habe, bis er endlich ermattet zuſammengeſunken ſei. Die da-

1) Der von Paganini ſelbſt in einem Wiener Journal veröffentlichte Originaltext lautet: Giungendo in casa di Rolla noi lo trovammo ammalato ed a letto. La di lui moglie ci introdusse in una camera vicina alla sua, per avere il tempo neccessario di parlare con suo marito, il quale sembrava pocodisposto a riceverci. Avendo veduto sulla tavola della camera, ove noi eravamo, un violino e l'ultimo concerto di Rolla, diedi di piglio all' istrumento e suonai il pezzo a prima vista. Stupito di quanto egli udiva, il compositore s'informò del nome del virtuoso che aveva udito: quando seppe, ch'egli era un giovinetto, non lo volle credere, fintantochè non se ne fosse assicurato e medesimo. Egli mi dichiarò allora che non aveva più nulla da insegnarmi, e mi consigliò di andare a domandare a Paër delle lezioni di composizione".

durch gewonnenen Reſultate erkaufte er freilich mit einer kränklichen, nervenüberreizten Conſtitution, an deren Symptomen er ſein Lebelang litt.

Im Jahre 1801 unternahm Paganini ſeine erſte Kunſtreiſe, die ihn durch Oberitalien nach Toscana führte. Längere Zeit hielt er ſich in Livorno auf und gab dort Concerte. Seine Herrſchaft über das Griffbrett war damals bereits ſo unfehlbar, daß er es wagen konnte, öffentlich jede beliebige Compoſition vom Blatt vorzutragen. Dieſes Kunſtſtück, zu deſſen Gelingen eben eine Virtuoſennatur wie die Paganini'ſche gehört, trug ihm eine koſtbare Guarnerigeige als Geſchenk eines Livorneſer Muſikenthuſiaſten ein. Kaum aber hatte er mit günſtigſtem Erfolg ſeine Virtuoſenlaufbahn begonnen, ſo warf er das bisher mit aufopfernder Hingebung cultivirte Inſtrument plötzlich bei Seite. War es eine natürliche Reaction ſeiner maßlos übertriebenen Exercitien, die ihn dazu trieb, oder einer jener unvermittelten Sprünge, zu denen excentriſche Charaktere ſo leicht hinneigen? Wer vermag es heute noch zu ergründen! Genug, Paganini bemächtigte ſich der Guitarre, jenes proſaiſchen Inſtrumentes, das er mit eben ſo großer Virtuoſität gehandhabt haben ſoll, wie die Violine, und trieb daneben auf dem Landſitz einer Dame, die ſeine Neigung feſſelte, agronomiſche Studien. Mit dieſem Zeitvertreib brachte er vier Jahre hin. Dann aber griff er (1805) aufs Neue zur Violine und begab ſich wieder auf die Wanderſchaft. Er kam nach Lucca. Hier trat er zuerſt in einem bei Gelegenheit eines nächtlichen Kirchenfeſtes ſtattfindenden Concerte vor das Publikum, deſſen Enthuſiasmus bis zu einem ſolchen Grade ſtieg, daß die zur Andacht verſammelten Ordensbrüder ihre Plätze verlaſſen mußten, um die hervorbrechenden Beifallsbezeigungen zu unterdrücken. Der Luccheſiſche Hof engagirte ihn ſofort als Soloviolinisten und Lehrer des Prinzen Bacciochi. In dieſem Verhältnis lebte Paganini drei Jahre, unabläſſig an der Vervollkommnung ſeiner ihm eigenthümlichen Technik arbeitend. Namentlich bildete er hier das Spiel auf einer Saite aus. Über die Veranlaſſung dazu äußerte er ſich ſelbſt gegen einen Freund, wie folgt:[1])

1) Regli, Storia del Violino in Piemonte.

„In Lucca leitete ich das Orcheſter jedes Mal, wenn die regierende Familie der Oper beiwohnte. Es ereignete ſich oft, daß ich zu den Hofcirkeln zugezogen wurde, und aller vierzehn Tage gab ich Akademien. Die Fürſtin Eliſa (Bacciochi, Schweſter Napoleon's I.) zog ſich ſtets vor dem Ende derſelben zurück, weil die Flageolettöne meines Inſtruments ihre Nerven zu ſehr angriffen. Eine außerordentlich liebenswürdige Dame, welche ich ſeit geraumer Zeit im Stillen verehrte, zeigte ſich ſehr fleißig in dieſen Zuſammenkünften, und ich glaubte in ihr eine geheime Neigung für mich zu entdecken. Allmählig wuchs unſre gegenſeitige Leidenſchaft. Eines Tages verſprach ich ihr, ſie im nächſten Concert mit einer muſikaliſchen Galanterie zu überraſchen, welche ſich auf unſer Freundſchafts- und Liebesverhältnis beziehe; gleichzeitig ließ ich bei Hofe eine Neuigkeit unter dem Titel einer Liebesſcene anmelden. Lebhaft wurde dadurch die allgemeine Neugierde erregt; aber wie groß war das Erſtaunen der Geſellſchaft, als man meine Violine mit nicht mehr als zwei Saiten bezogen ſah. Ich hatte nur die G- und E-Saite darauf gelaſſen; dieſe ſollte die Gefühle einer Jungfrau ausdrücken; jene einem leidenſchaftlich Verliebten die Stimme leihen. Ich hatte dafür eine Art von zärtlichem und ſentimentalem Dialog geſetzt, in welchem die ſüßeſten Worte mit den Ausbrüchen der Eiferſucht abwechſelten. Es waren bald einſchmeichelnde, bald klagende Weiſen; es waren Aufſchreie des Zornes und der Freude, des Schmerzes und des Glückes. Ich endete natürlich mit einer Verſöhnung, und das Liebespaar, verliebter noch als vorher, führte einen „passo a due“ aus, welcher mit einer brillanten Coda ſchloß. Dieſe Scene machte Glück; ich rede nicht von den Blicken, welche die Dame meiner Gedanken auf mich warf. Die Fürſtin Eliſa, nachdem ſie mir die größten Complimente gemacht, ſagte mit vieler Grazie: „Sie haben das Unmögliche auf 2 Saiten geleiſtet; würde eine allein Ihrem Talente nicht genügen?“ Ich verſprach alsbald einen Verſuch zu machen. Dieſer Gedanke reizte meine Imagination und nach einigen Wochen componirte ich für die G-Saite eine Sonate, welche ich unter dem Titel „Napoleone“ am 26. Auguſt vor der glänzenden und zahlreich verſammelten Hofgeſellſchaft ausführte. Der Erfolg übertraf bei Weitem meine Erwartung, und

mit dem Tage begann meine Vorliebe für die G-Saite. Mein Publikum wurde nicht müde, die für dieſelbe von mir geſchriebenen Muſikſtücke zu hören, und da ich meine Sonaten immer unaufhörlich wiederholen mußte, ſo erreichte ich jene Leichtigkeit der Ausführung, welche jetzt für Sie nichts Überraſchendes haben wird."

Im Sommer 1808 verließ Paganini Lucca, bald in dieſer, bald in jener italieniſchen Stadt ſeinen Wohnſitz nehmend, bald vom Schauplatz der Öffentlichkeit ſpurlos verſchwindend, bald durch ſeine Leiſtungen die Menge wieder elektriſirend. Zunächſt ging er nach Livorno, wohin ihn angenehme Erinnerungen zogen. Diesmal wurde ihm der Aufenthalt daſelbſt durch kleine Widerwärtigkeiten verleidet. Doch er ſpreche ſelbſt darüber: „In einem in Livorno gegebenen Concerte drang mir ein Nagel in die Ferſe; ich kam hinkend auf die Scene, und das Publikum begann zu lachen. Im Begriffe, mein Concert zu beginnen, fielen die Lichter des Notenpultes zur Erde: Neue Ausbrüche des Lachens im Publikum. Endlich platzte nach den erſten Takten die E-Saite, wodurch die Heiterkeit auf den Gipfel ſtieg. Indeſſen ſpielte ich das ganze Stück auf drei Saiten und machte Furore". Später wiederholte ſich der Unfall mit der Quinte einige Mal, und man hatte im Hinblick darauf Paganini vielfach im Verdacht, daß dahinter die Abſicht einer bloßen Effekthaſcherei ſtecke, während er doch nur Stücke ſpiele, die für drei Saiten berechnet und demgemäß einſtudirt ſeien.

Daß eine derartige Beurtheilung Paganini's ſehr bald in weitere Kreiſe gedrungen war, beweiſt die ungünſtige Meinung des franzöſiſchen Geigenmeiſters Lafont über denſelben. Ferd. Hiller [1]) erzählt darüber nach Roſſini's mündlichem Bericht Folgendes: „Lafont kam nach Mailand mit der eigenthümlichen Vorausſetzung, Paganini ſei eine Art von Charlatan, und er wollte nun kurzen Prozeß mit ihm machen. So lud er ihn denn ein, in ſeinem Concerte in der Scala etwas mit ihm zuſammen zu ſpielen. Paganini kam zu Roſſini und fragte ihn, ob er dieſer Einladung Folge leiſten ſolle. „„Du mußt es thun"", war die Antwort, „„damit Jener nicht glaube, es fehle Dir

1) „Künſtlerleben" II, 53.

an Muth, Dich mit ihm zu meſſen"". Lafont ſchickte ihm die Solo-Stimme zu; aber Paganini wollte davon nichts wiſſen und meinte, die Orcheſterprobe ſei hinreichend. In dieſer ſpielte er ſeine Partie ſehr platt und glatt vom Blatt herunter. Abends aber wiederholte er die Variationen, die Lafont vor ihm vorzutragen hatte, in Octaven, Terzen, Sexten, ſo daß der arme Franzoſe in die äußerſte Verwirrung gerieth, und nicht einmal ſo gut ſpielte, als er deſſen doch fähig war. Roſſini machte Paganini wegen dieſes Mangels an muſikaliſcher Loyalität Vorwürfe; aber er lachte in ſeinen Bart. Lafont jedoch reiſte wüthend nach Paris zurück, und Paganini wurde dort für einen Charlatan gehalten, bis er ſpäter die Pariſer eines Beſſeren belehrte."

Dieſe für Lafont nicht erfreuliche Begegnung mit Paganini ereignete ſich im Jahre 1812. Zwei Jahre ſpäter hielt Paganini ſich in Bologna auf. Von hier ging er nach Rom. In ſtiller Zurückgezogenheit verbrachte er dort ein beinahe dreijähriges Incognito, welches ihm ein langwieriges Leiden auferlegte. Dann trat er wieder vor das Publikum; doch aufs Neue warf ihn tödtliche Krankheit darnieder, infolge deren ſeine Thätigkeit durch eine lange Pauſe unterbrochen wurde. Ein berühmter italieniſcher Arzt richtete ihn, da er das Leiden nicht erkannte, beinahe zu Grunde. Den letzten Unfall, der ſeinen ohnedies ſchwächlichen Körper noch mehr reducirte, erlitt er in Prag. Dort wurde er durch das unvorſichtige Herausziehen eines Zahnes an der Kinnlade ſo verletzt, daß er die ganze untere Zahnreihe vorlor.

Im Jahre 1824 erſchien Paganini wieder in Mailand, dann aber in Venedig und Neapel. Die letztere Stadt beſuchte er zum dritten Male. Der lebhafte Antheil, welchen er dort bei ſeiner früheren Anweſenheit erregt hatte, ſteigerte ſich diesmal, trotz der neapolitaniſchen Indifferenz gegen Inſtrumentalmuſik, bis zu glühendem Enthuſiasmus. 1827 concertirte er abermals in Rom.

Paganini hatte bisher ſein Vaterland noch nicht verlaſſen. Schon während ſeines erſten römiſchen Aufenthaltes war er durch den dort zeitweilig anweſenden Fürſten Metternich eingeladen worden, Wien zu beſuchen. Doch erſt jetzt, im Jahre 1828, betrat er dieſe

Reſidenz und mit ihr Deutſchland. Sein dortiges Erſcheinen bezeichnete den Beginn einer ununterbrochenen Kette von Triumphen, welche er während eines dreijährigen Zeitraumes in den Hauptſtädten Öſterreichs, Sachſens, Bayerns und Preußens feierte. Daran ſchloß ſich ſeine pariſer Glanzperiode, die mit dem am 9. März 1831 erfolgten Debüt in dem Opernhauſe begann. Mitte Mai desſelben Jahres ging er nach England, überall, zumal in London, als Violinwunder angeſtaunt und geprieſen. In der Folge bereiſte er Belgien und Frankreich. Bald ſah er ſich im Beſitz eines bedeutenden Vermögens, welches er bei ſeiner Rückkehr nach Italien (im Sommer 1834) zum Ankauf beträchtlicher Güter verwendete. Ermattet von den Anſtrengungen der unternommenen Reiſen, ſuchte er Ruhe auf der zu ſeinen Beſitzungen gehörenden Villa Gajona bei Parma. Nur gelegentlich verließ er dieſelbe, um Städte wie Genua und Mailand vorübergehend zu beſuchen. Noch ſeltener trat er vor das Publikum. Es wird nur von einem Concerte berichtet, welches er Ende 1834 in Piacenza zum Vortheil der dortigen Armen gab. Doch wurde er nochmals aus ſeinem ſtillen Lebenskreiſe nach dem lärmenden Paris gezogen, und zwar durch ein Anerbieten, mit welchem für ihn eine bittere Erfahrung verbunden war. Einige franzöſiſche Speculanten machten ihm 1836 den Vorſchlag, ſich perſönlich an der Begründung eines angeblich für tonkünſtleriſche Zwecke in Paris zu eröffnenden Caſinos zu betheiligen, das ſeinen Namen führen ſollte. Paganini ging hierauf ein, ſah ſich aber bald getäuſcht, denn hinter dem muſikaliſchen Aushängeſchild des Unternehmens ſteckte nichts anderes, als ein Etabliſſement für das Hazardſpiel, dem übrigens Paganini ſelbſt leidenſchaftlich ergeben war. Die Regierung erſtickte dieſe Speculation in ihrem Entſtehen, und ſo war man ausſchließlich auf muſikaliſche Produktionen beſchränkt, deren Ertrag aber um ſo weniger mit den ſehr bedeutenden Herſtellungskoſten im Gleichgewicht ſtand, als Paganini's Geſundheitszuſtand, vielleicht auch eine Verſtimmung über die ihm bereitete Täuſchung, ſeine perſönliche Mitwirkung vereitelte. Dieſer Umſtand zog ihm einen Prozeß zu, in welchem er zu Leiſtung eines Schadenerſatzes von 50,000 Franks oder verhältnismäßiger Gefängnisſtrafe verurtheilt wurde. Doch der widerwillig ausgenutzte Künſt-

ler erlebte die Vollſtreckung dieſes Erkenntniſſes nicht, da er zu der Zeit, als dasſelbe ausgeſprochen wurde, in Nizza am 27. Mai 1840 ſeinen Geiſt aufgab. Für das von ihm hinterlaſſene Vermögen, welches auf zwei Millionen Franks geſchätzt wurde, ſetzte er ſeinen natürlichen, mit der Sängerin Bianchi gezeugten Sohn Achillo als Univerſalerben ein. Außerdem bedachte er Verwandte und andere ihm werthe Perſonen durch Schenkungen und Legate im Geſammtbetrage von etwa 110,000 Franks. Die Mutter ſeines Sohnes wurde mit einer Rente von 1200 Franks abgefunden. [1]) Seine Lieblingsgeige, einen prachtvollen Guarneri, vermachte er dagegen ſeiner Vaterſtadt Genua. Dieſelbe wird dort in einem Wandſchranke unter wohlverſiegeltem Glasgehäuſe aufbewahrt [2]), und Liebhabern auf beſonderes Verlangen als Curioſität gezeigt. Doch darf ſie Niemand berühren, und ſo liegt dieſes koſtbare Inſtrument leider unbenutzt da.

Als Menſch erfuhr Paganini die widerſprechendſten Urtheile. Gewiß war ſein Weſen von Bizarrerien eben ſo wenig frei wie ſeine Leiſtungen. Wenn man ihn aber der Geldgier beſchuldigte, ſo hat man keine haltbaren Beweiſe dafür gegeben. Alles, was man in dieſer Beziehung gegen ihn vorbrachte, iſt einfach darauf zurückzuführen, daß er ſich ſeine Leiſtungen in außerordentlicher Weiſe, und zwar nach Maßgabe der Umſtände und Verhältniſſe honoriren ließ. So ſetzte er ungewöhnlich hohe Eintrittspreiſe zu ſeinen Concerten an, die indeß zu beſuchen oder zu vermeiden eine Sache des freien Entſchluſſes war. Von einem Lord forderte er in lakoniſcher Weiſe eine namhafte Summe für einige Muſikſtunden, die er deſſen Tochter gegeben, und als König Georg IV. ihm die Hälfte des Honorars anbieten ließ, welches er für eine Produktion bei Hofe im Betrage von 100 Pfd.

---

1) Die Mittheilung, daß Paganini dem franzöſiſchen Componiſten H. Berlioz zur Ermunterung ſeines Talentes eine Summe von 20,000 Franks habe zukommen laſſen, iſt einer Angabe Roſſinis zufolge nicht richtig. Paganini ſoll zu einem Geldgeſchenk dieſes Betrages, welches von Arman Bertin, dem Beſitzer des „Journal des Débats", herrührte, eben nur ſeinen Namen hergegeben haben. S. F. Hiller's „Künſtlerleben".

2) Ich ſah ſie ſelbſt dort.

Sterling begehrt hatte, antwortete der Künſtler! „Se. Majeſtät der König kann mich für bedeutend geringeren Preis hören, wenn er mein Concert im Theater beſucht“. Was die beiden oben erwähnten Fälle betrifft, ſo dürfte Paganini keineswegs zu tadeln ſein, daß er vornehmen und begüterten Perſönlichkeiten gegenüber, denen er in keiner Weiſe Rückſichten ſchuldete, hohe Forderungen ſtellte, zumal die Vertreter der vornehmen Geſellſchaft nur zu oft in dem Glauben befangen ſind, daß Kunſt und Künſtler lediglich zu ihrem Amüſement exiſtiren. Von dem Hange zu übertriebener Sparſamkeit und einer gewiſſen Knauſerei ſcheint Paganini dagegen nicht freizuſprechen zu ſein. Roſſini erzählte darauf bezüglich: „Sein Geiz war ſo groß wie ſein Talent, und das will nicht wenig ſagen. Als er in Paris Tauſende verdiente, ging er mit ſeinem Sohn in eine Reſtauration zu 2 Franks, ließ ſich da für ſie beide ein Diner geben und nahm noch eine Birne oder ein Stück Brod für das Frühſtück ſeines Knaben mit nach Hauſe. Er hatte den ſonderbaren Wunſch, Baron zu werden, und fand auch in Deutſchland einen Menſchen, der ihm dazu verhalf, ſich aber ſchließlich eine nicht geringe Summe dafür zahlen ließ. Vor Ärger und Verdruß bekam er eine Krankheit, die Monate dauerte.“ [1]) Da Paganini verſchied, ohne die Sterbeſakramente empfangen zu haben, deren Annahme ihm durch ſein ſchmerzensvolles Ende unmöglich gemacht wurde, ſo durften ſeine irdiſchen Überreſte nicht dem geweihten Boden des Kirchhofs übergeben werden. Sie verblieben daher ſo lange über der Erde in einem Parterrezimmer des nizzardiſchen Hoſpitals, bis nach mehrjährigen Verhandlungen die Verordnung der betreffenden Kirchenbehörde durch einen von Rom aus ergehenden Dispens aufgehoben wurde. Seine irdiſchen Überreſte ruhen bei der Kirche jenes Städchens Gajona, in welchem Paganini eine Villa beſaß. Sie wurden im Mai 1845 auf Veranlaſſung ſeines Sohnes dorthingebracht.

Paganini's Wirken glich einem phantasmagoriſchen Traumbild, in dem ſich Wahrheit und Schein, geiſtig Bedeutendes und fremdartig Originelles, vielleicht auch unſchön Bizarres kaleidoſkopiſch zu

1) S. F. Hiller's „Künſtlerleben“.

einem seltsamen Ganzen unentwirrbar verschlangen. Wie ein Wandelstern erschien er, vollendete seine eigne Bahn, verschwand wieder und ließ kaum so viel Spuren seiner künstlerischen Existenz zurück, um sich heute noch eine vollkommene Vorstellung von seinen eigenthümlichen Leistungen machen zu können, wenn man ihn nicht etwa gehört hat. Und wie Viele mögen denn noch vorhanden sein, denen solches zu Theil wurde? und wie bald werden auch diese dahin sein! Ein leuchtendes Meteor also nur, trotz Allem und Allem! Er, der Superlativ des Virtuosenthums, vermochte die Tonkunst in Wahrheit weder zu fördern, noch zu bereichern. Wie bedeutend er auch in seiner Eigenartigkeit dastand, — in rein musikalischen Dingen ließ er mehr zu wünschen übrig, als mancher anspruchslose Ripienist. Wohl trug er neben seinen Compositionen bisweilen auch die Werke anerkannter Meister vor, doch war er zu befangen in seiner einseitigen Manier, um ihnen gerecht zu werden. So ließ er sich zu Paris mit Concerten von Viotti und Kreutzer hören, allein, wie begreiflich, ohne sonderlichen Erfolg. Sein Bewunderer C. Guhr bemerkt, dies bestätigend, in seinem Werk „Paganini's Kunst die Violine zu spielen“: Es sei ihm nicht gelungen in das Fremde einzudringen, und er wäre in dem Streben, aus sich herauszugehen, gehemmt gewesen. Beim Vortrag selbst Beethoven'scher und Mozart'scher Quartette habe er ebensowenig sein Ich ganz verläugnen können, und durch die Ideen dieser Meister schienen immer seine eigenen durchzuklingen, da er denn sehr habe an sich halten müssen, um nicht, durch das Vollendete seines Mechanismus angespornt, kühne Gänge und Wendungen einzuflechten.

Indessen, wenn Paganini's Musikerthum auch nicht besser beschaffen war, als dasjenige der Virtuosenwelt überhaupt, so würde man doch sehr Unrecht thun, ihn ohne Weiteres mit dem Maße seiner Genossen messen zu wollen. Eine so außerordentliche Natur, wie Paganini, darf in diesem wie in jedem andern Betracht eine Ausnahme für sich in Anspruch nehmen. Er war eben kein gewöhnlicher Virtuose wie andere, denen es nur darauf ankommt, durch staunenerregende Fingerdressur zu glänzen. Von einem so untergeordneten Standpunkte hielt sich Paganini zur Hauptsache weit entfernt. Er

wollte künſtleriſche Wirkungen hervorbringen und erzielte ſie auf ſeine Art wirklich in einer bisher ungekannten Weiſe. Seine Technik trieb er keineswegs um ihrer ſelbſt willen; ſie war ihm Mittel zu einem Zweck, zwar nicht zu jenem höheren Zweck, den wir allgemein als das einzig wahre Ziel des ausübenden Künſtlers erkennen, immerhin aber doch zu einem ſolchen, dem ein Geiſtiges, phantaſtiſch Geſchautes und durchaus Charakteriſtiſches innewohnt. Sehr bezeichnend erſcheint es für Paganini, daß man, wie einſtimmig von vielen Seiten beſtätigt wird, bei ſeinem Spiel die Geige, als Tonwerkzeug gedacht, völlig vergaß, ein ſprechender Beweis für die geiſtig zwingende Herrſchaft, welche er ausübte. Dies wurde von allen denen nicht gebührend anerkannt, die geneigt waren, mit ascetiſch intolerantem Sinn nach einem fertigen, in Bereitſchaft gehaltenen Schema jede Erſcheinung zu beurtheilen.[1]) Unter ihnen befanden ſich ſelbſt Fachmänner wie Spohr. Ihm, dem höchſt normal gearteten Meiſter, der ſich nicht einmal durchaus mit Kunſtheroen wie Bach, Händel und Beethoven zu befreunden vermochte, waren derartige, von dem ſchulgerechten Wege abweichende Naturen, namentlich wenn ſie die Würde der Kunſt zu verletzen ſchienen, zuwider. In einigermaßen geringſchätzigem Tone bemerkte er, wie er ſchon in ſeinem zwölften Jahre die Wranitzky'ſchen Variationen über „Ich bin liederlich" habe ſpielen können, worin alle jene Kunſtſtücke vorkämen, mit denen Paganini ſpäter die Welt entzückte, — als ob die von ihm hervorgebrachten Wirkungen vornehmlich oder einzig in dieſen Kunſtſtücken beruhten, die übrigens doch noch andere techniſche Forderungen an den Spieler ſtellen, als der Wranitzky'ſche harmloſe Scherz. Anerkennender ſprach ſich Spohr ſpäter aus, obwohl aus ſeinem Urtheil hervorgeht, daß ihm Paganini's Erſcheinung im Ganzen genommen wenig ſympathiſch war. Er ſagt: „Im Juni 1830 kam Paganini nach Caſſel und gab zwei Concerte im Theater, die ich mit dem höchſten Intereſſe anhörte. Seine linke Hand, ſowie die immer reine Intonation ſchienen mir be-

1) In dieſe Kategorie gehört beiſpielsweiſe der Bericht Käſtner's in deſſen „Römiſchen Studien", welcher deutlich genug den verbiſſenen Winkelſtandpunkt eines forcirten Claſſicismus erkennen läßt. Es ſei hierbei bemerkt, daß Paganini ſeiner Zeit eine ganze, zum Theil polemiſche Literatur veranlaßte.

wundernswürdig. In seinen Compositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, weshalb der Totaleindruck nach öfterem Hören für mich nicht befriedigend war". Übrigens berichtet er an einer andern Stelle in seiner Selbstbiographie, Paganini habe ihm in Venedig (Ende 1816) unter vier Augen gestanden, „seine Spielart sei für das große Publikum berechnet und verfehle bei diesem nie ihre Wirkung".

In einem andern Lichte als Spohr's Kundgebung erscheint der dem Künstler gewidmete, jugendlich schwärmerische Antheil Robert Schumann's. Er war eigens von Heidelberg nach Frankfurt hinübergefahren, um ihn zu hören. Nur die folgenden wenigen Worte: „Abends Paganini — Entzückung (war's nicht so?) — ferne Musik und Seligkeit im Bette —" verzeichnete er in Betreff dieses Erlebnisses in sein Tagebuch. Doch lassen sie genügend seine warme Begeisterung erkennen. Bestätigt wird dieselbe durch Schumann's Bearbeitung der Paganini'schen Violincapricen für Pianoforte. [1])

Eine charakteristische, den Stempel unmittelbarer Auffassung tragende Schilderung giebt A. B. Marx in seinen „Erinnerungen" [2]) von Paganini's Wesen und Leistungen. Er schreibt: „Das Opernhaus war überfüllt, Alles harrte in Spannung. Irgend eine Ouvertüre war gespielt worden. Unhörbaren Schritts, unvorhergesehn, einer Erscheinung gleich, war er an seine Stelle gelangt, und schon tönte, sprach seine Geige zu der Menge, die noch athemlos hinstarrte nach dem todtenbleichen Manne mit den tief eingesunkenen, wie schwarze Diamanten aus dem bläulichen Weiß hervorfunkelnden Augen, mit der überkühn gezeichneten römischen Nase, mit der hochgewölbten Stirn, die sich aus dem schwarzen, wild durcheinander geworfenen Lockengewirr des Haupthaares hervorhob.

„Bald nach diesem ersten Anblick traf ich mit dem seltsamen Manne bei Mendelssohn's am Familientisch zusammen. Er war still

---

1) S. Schumann's Biographie v. Verf. d. Blätter.

2) Verlag von O. Janke. Berlin 1865.

und ſehr freundlich; nichts hätte einen Fremden auf phantaſtiſche oder gar unheimliche Vorſtellungen gebracht. Und dennoch blieb der erſte Eindruck haften. Der Mann erſchien ein Verzauberter und wirkte verzaubernd, nicht auf mich allein, auf Dieſen oder Jenen, ſondern auf Alle.

„Nun ſtand er da, und ſogleich haſtiger Anfang des Ritornells, in dem er mit einzelnen Tonfunken das Orcheſter leitet und durchblitzt — ohne Vollendung einer Phraſe, ja ohne Auflöſung einer etwa ergriffenen Diſſonanz; und nun der ſchmelzendſte und kühnſte Geſang, wie er nie auf einer Geige gedacht worden iſt, der unbekümmert, unbewußt über alle Schwierigkeiten hinwegſchreitet, in den ſich die kühnſten Blitze eines höhniſch zerſtörenden Humors werfen; bis ſich das Auge zu tieferer, ſchwärzerer Glut entzündet, die Töne ſchneidender, ſtürzender rollen — daß man meint, er ſchlüge das Inſtrument wie in wahnſinniger Liebespein jener unglückliche Jüngling das Bild der Treuloſen, Gemordeten zart formt, und grimmig zertrümmert und wieder unter Thränen zart formt. Dann ein Fußſtampfen — und das Orcheſter ſtürmt darein und verhallt in dem Donner des beiſpielloſen Enthuſiasmus, den der Künſtler kaum gewahrt, oder mit einem tief hinabdrückenden Blicke beantwortet, oder auch mit einem rundum ſchweifenden Lächeln, bei dem ſich der Mund ſeltſam öffnet und die Zahnreihen hell zeigt; es ſcheint zu ſagen: ſo müßt Ihr mir zujauchzen, welcher ich auch ſei, welche Laune mir auch mein Leiden eingiebt, welche Laſten ſich auch meinem Fuß angehängt und den jugendlich frohen, kühnen Schritt gelähmt haben. Ehe man dies denken kann, iſt er dem Blick entzogen; und wer ſein Bild in Auge und Geiſt gefaßt hat, begreift nur nicht, warum ſie noch Muſik machen, von Mozart und Mercadante, bis er wiederkommt.

„Dann rollte er uns wohl ein Gemälde voller Luſt auf: aber welcher! So hat vielleicht vor Ferdinand und Iſabella von Spanien ein verkappter Maure den zerſtörten Granatenhain, die Herrlichkeiten der noch in ihren Trümmern entzückenden Alhambra beſungen, in der ſein Volk, ſein Haus, die Mutter und Geliebte, die zarten Geſchwiſter hingeſchlachtet wurden, daß er nun ganz vereinſamt durch die Welt zieht, und über den glühenden Sand der Wüſte hinjagt, und

auf Tod und Leben die Rückkehr wagt und die alte frohe Zither mißhandelt und peinigt zu jenen Tönen der Luſt, und dabei in Schmerz vergeht vor dem verlorenen Paradieſe.

„Es war ein eigenthümlich Ding um dieſen Mann. Was man äußerlich aus ſeinem Spiel herausnehmen und bewundern konnte, — dieſe allen Andern unmöglich ſcheinenden Spielfiguren, dieſe Miſchung von geſtrichenen und geriſſenen Tönen (coll' arco und pizzicato) in Einem ſchnell dahinrollenden Lauf, dieſe Octavengänge auf Einer Saite (die tiefere Octave in blitzſchnellem, kaum merkbarem Vorſchlag), das alles waren nur Mittel, bedeutete an ſich für den Mann gar nichts; die innere Poeſie ſeiner vor unſern Augen ihre Schöpfungen vollendenden Phantaſie: das war es, was die Hörer gefangen nahm und dahin zog in die Ferne zu fremdartigen Geſichten.

„Und wiederum, wenn dieſe Geige für ſich erklang und bang erſeufzte, wie in ſüßer Liebesnoth, oder wechſelnd damit haſtige Laute murmelte, wie eine geſchäftigte Alte zwiſchen Lachen und Weinen Botſchaft und Troſt, Liebesſchwüre und höhniſchen Verrath durcheinanderwirrt: das war nicht Geigenſpiel, nicht Muſik, ſondern Zauberei — alſo d o ch Muſik, nur nicht die landläufige."

Nur nicht die landläufige! das iſt es eben, was Manche zu einem abſprechenden Urtheil über Paganini verleitete. Um gerecht zu ſein, muß man ihn als Specialität an ſeiner Stelle gelten laſſen, denn er offenbarte eine wirkliche Potenz, die dem Virtuoſenthum von métier abgeht. Freilich empfahl ſich eine ſo ſcharf zugeſpitzte individuelle Erſcheinung nicht als Muſter des Violinſpiels; noch weniger vermochte Paganini ſelbſt eine Schule zu begründen. Daß dem alſo iſt, beweiſen ſeine Nachahmer, die es höchſtens entweder nur bis zu karikirten oder ſchwächlich verwäſſerten Nachbildern, wenn nicht gar zu einem unerquicklichen Gemiſch von Beidem brachten.

Noch mehr! Bei reiflichem Nachdenken iſt leicht zu erkennen, daß das Studium der Paganini'ſchen Compoſitionen keinen weſentlichen Gewinn ergiebt. Man ſteigert ſeine innere Qualität als Violinſpieler nicht im Mindeſten, macht ſich nicht um eine Haaresbreite fähiger für den Dienſt der Tonkunſt, wenn man einfache und doppelte Flageolettöne in ganzen Tonfiguren, complicirte Pizzicato's mit der

linken Hand u. ſ. w. virtuoſenmäßig auszuführen im Stande iſt. Die Behauptung Guhr's [1]), das Studium des Flageoletſpiels fördere und ſteigere die Reinheit der Intonation, erſcheint mindeſtens ſehr zweifelhaft, wenn man ſich vergegenwärtigt, daß ein Geiger wie Ernſt z. B., welcher eine außerordentliche Gewandtheit darin beſaß, häufig auffallend unſauber intonirte, während andere bedeutende Violiniſten, die dieſes Effektmittel durchaus ignorirten, völlig rein ſpielten. Auch würde das von Guhr zum Vortheil für die Intonation angerathene Flageoletſtudium einen abſolut reinen Saitenbezug erfordern, der jedoch in den ſeltenſten Fällen herzuſtellen iſt. Und ſelbſt bei einem ſolchen erſcheint es fraglich, ob die Griffpunkte aller Flageolettöne mit den natürlichen Tönen genau zuſammenfallen. Die Hauptſache bleibt offenbar immer ein feines, durch ſorfältiges Scalenſtudium geſchärftes Gehör.

Man könnte hier entgegnen, daß auch Ferd. David in ſeiner Violinſchule der Übung des Flageoletſpieles das Wort redet, indem er ſagt, dasſelbe habe den Nutzen, daß es zur vollkommenen Reinheit der Intonation führe. Sein Spiel lieferte indeſſen gleichfalls keinen Beweis für die Richtigkeit dieſer Behauptung, da er bekanntlich mehrentheils etwas zu hoch intonirte.

Ein principieller Gegner des Flageoletſpieles war Ludw. Spohr. Er bemerkt über dasſelbe in ſeiner Violinſchule: „Wäre das Flageolet auch ſelbſt ein Gewinn für die Kunſt und eine Bereicherung des Violinſpieles, die der gute Geſchmack billigen könnte, ſo würde es durch Aufopferung eines großen und vollen Tones doch zu theuer erkauft werden, denn mit dieſem iſt es unvereinbar, weil die künſtlichen Flageolettöne nur bei ganz ſchwachem Bezug anſprechen, und auf dieſem iſt kein großer Ton möglich."

Daß es ausnahmsweiſe erwünſcht ſein kann, ein oder das andere Paganini'ſche Stück zu ſpielen, um gewiſſe Eigenthümlichkeiten des Autors kennen zu lernen, ſoll nicht in Abrede geſtellt werden. Allein eine nachhaltigere Hingabe an ſeine Compoſitionen iſt ſchlech-

1) S. deſſen Werk: „Paganini's Kunſt die Violine zu ſpielen", in welchem ſich nähere Aufſchlüſſe über die techniſchen Mittel finden, deren Paganini ſich bediente (Mainz, Schott's Söhne).

terdings bedenklich, weil sie, wie die Erfahrung gelehrt hat, zu einer abseitführenden Einseitigkeit und damit zu einer Entfernung von der eigentlichen Werkthätigkeit des ausübenden Künstlers führt. Zudem gebricht es der Violinliteratur in keiner Beziehung an reichlich erschöpfendem Studienmaterial und es hat genug auserlesene Geiger gegeben, die sich wenig oder gar nicht mit Paganini'schen Compositionen befaßt haben. Überdies bleibt die Wiedergabe seiner Werke, da sie nicht zugleich den Geist ihres Urhebers auf den Spieler übertragen, immer höchst problematisch: sie sind jener fabelhaften Sphinx vergleichbar, deren Räthsel, nachdem es Vielen das Leben gekostet, nur von einem Oedipus gelöst werden konnte.

Bei weitem nicht alle unter dem Namen Paganini's erschienenen Compositionen sind authentisch. Er selbst erkannte ausdrücklich nur die „24 geistreich gestalteten Capricci, o studi per Violino solo, op. 1; 12 Suonate per Violino e Chitarra, op. 2 und 3, und 6 Quartetti per Violino, Contralto, Chitarra e Violoncello, op. 4 und 5 an. Von seinen Concertstücken pflegte er nur die Orchesterpartie aufzuschreiben, um die Solostimme ausschließlich für sich zu reserviren. Doch hat es nicht an Leuten gefehlt, die das von ihm Gehörte, so gut es ging, nach der Erinnerung aufzeichneten. Aus diesem Grunde sind die von ihm bei seinen Lebzeiten und nach seinem Tode erschienenen Violincompositionen, soweit sie nicht zu den vorgenannten gehören, apokryph.

Paganini's Einfluß auf das Violinspiel seiner Zeit äußerte sich am fühlbarsten und nachhaltigsten in der französischen Schule, während Deutschland nur in vereinzelten Fällen vorübergehend von demselben berührt wurde. Das Vaterland des Künstlers selbst begnügte sich mit dem Ruhme, ihn hervorgebracht zu haben und in einem zweiten genueser Kinde einen Schüler von ihm zu besitzen.

Dieser ist Ernesto Camillo Sivori. Er wurde am 25. October 1815 geboren, zeigte sehr frühzeitig ungewöhnliche Anlagen zum Violinspiel und war zunächst der Schüler Costa's, durch den seine Fähigkeiten so trefflich entwickelt wurden, daß Paganini sich mit großem Interesse seiner höheren Ausbildung widmete. Diesem Umstande muß die Richtung zugeschrieben werden, welche Sivori als

Geiger vertritt, denn er gehört dem excluſiven Virtuoſenthum an, und dieſes beſitzt in ihm einen ſeiner namhafteſten Repräſentanten der Gegenwart.

Sivori gebietet über eine Technik, die keine Schwierigkeit kennt. Seine Tonbildung iſt ungemein geklärt und wohllautend. Doch weiß er die ſchönen ihm zu Gebote ſtehenden Mittel keineswegs für höhere oder auch nur eigenthümliche künſtleriſche Wirkungen zu verwerthen. Es fehlt ihm eben gänzlich an jenen geiſtigen Eigenſchaften, durch die das Virtuoſenthum ſich, wie bei ſeinem Vorbilde, im einzelnen Falle rechtfertigen kann. Während Paganini das Unerhörte mit mächtiger Fauſt packt, und alle Feſſeln ſprengend, in eigenwillig dämoniſcher Weiſe berückend darſtellt, ergeht ſich Sivori in Experimenten, deren unfruchtbares Weſen entweder gleichgültig läßt, oder höchſtens nur ein tiefes Bedauern im Hinblick auf die offenbarte künſtleriſche Verirrung einzuflößen vermag. Unter anderem producirte er in einem Mailänder Concert [1]) (1860) eine von ihm componirte Gewitterſcene für Violine Solo, — eine Geſchmackloſigkeit, die ſich von ſelbſt parodirt. Seine veröffentlichten Compoſitionen, beſtehend in Concerten, Variationen ꝛc., ſind, ganz ſeiner virtuoſen Richtung entſprechend, ohne allen Kunſtwerth.

Das äußere Leben Sivori's ergiebt folgende Notizen. Als zehnjähriger Knabe beſuchte er in Paganini's Geſellſchaft Frankreich und England. Längere Zeit lebte er dann wieder in der Heimath, um ſich unter Beihilfe Giovanni Serra's die nothwendige theoretiſche Bildung anzueignen. 1839 begann er ſeine eigentliche Laufbahn als Concertiſt, die ihn zunächſt nach Rußland führte. 1841 war er in Belgien und Holland, 1843 in Paris und während der beiden folgenden Jahre in England. Von hier ſchiffte er ſich 1846 nach Amerika ein, das er in ſeiner ganzen Ausdehnung von Norden bis Süden bereiſte. 1850 kehrte er in ſeine Vaterſtadt zurück. Die Erträgniſſe ſeines bisherigen Gewinnes verſprachen ihm ein ruhiges behagliches Leben. Doch durch einen unvorhergeſehenen Zufall verlor er ſein ganzes Vermögen, und ſah ſich infolge deſſen aufs Neue genöthigt, dem Erwerbe nachzugehen. Er wandte ſich wieder nach England.

1) Ich hörte ihn dort ſelbſt.

Dann beſuchte er (1853) die Schweiz. Auf dieſer Reiſe brach er bei einem Umſturz des Wagens, in welchem er ſich befand, einen Arm. Nach glücklich erfolgter Heilung widmete er ſich wieder ſeinem Berufe, dem er noch gegenwärtig obliegt.

Zu den übrigen namhaften italieniſchen Violinſpielern dieſes Jahrhunderts übergehend, haben wir zunächſt Pietro Rovelli, geb. den 6. Februar 1793 in Parma, zu berückſichtigen. Er empfing den erſten Unterricht von ſeinem Großvater, welcher bei der Kirche St. Maria Maggiore in der genannten Stadt angeſtellt war, trat als dreizehnjähriger Knabe bereits vor das Publikum, und betrieb dann in Paris unter Kreutzer's Leitung das Geigenſtudium. Auf einer Kunſtreiſe, welche er von dort aus durch Deutſchland machte, und die ihn 1817 auch nach Wien führte, fand er in München ſo beifällige Aufnahme, daß er zum Hofconcertmeiſter ernannt wurde. Im Jahre 1819 gab er indeſſen dieſe Stellung auf, kehrte nach der Vaterſtadt zurück, und trat in den, ehedem von ſeinem Großvater bekleideten Wirkungskreis, dem er ſich bis zu ſeinem Tode, den 8. September 1838, widmete. Sein Schüler war Bernhard Molique, über den ſich Näheres in dem folgenden Abſchnitte findet. Spohr, der Rovelli Ende 1815 in München hörte, bemerkt von ihm, daß er mit den Vorzügen der pariſer Schule auch Das verbunden habe, was den Eleven derſelben gewöhnlich abgehe: Gefühl und eigenen Geſchmack. In der Wiener Muſikzeitung (Jahrg. 1817 S. 63) heißt es über ihn: „er iſt ein höchſt angenehmer Spieler und weiß durch ſeinen melodiöſen, ſchmeichelnden Vortrag die Herzen ſeiner Zuhörer ſo treffend zu rühren, daß ſie ihm den lauteſten Beifall dafür zollen müſſen; kurz, er iſt ganz Sänger auf ſeinem Inſtrument, damit verbindet er eine ſeltene, überaus reine Intonation, einen ſchönen Bogenſtrich, die größte Ruhe und Anſpruchsloſigkeit, die größte Beſcheidenheit und Kaltblütigkeit — faſt könnte man ihm mehr Feuer wünſchen — und man kann von ihm ſagen, daß er Rührung und Entzücken in ſeinen Zuhörern erweckt, ohne ſie durch ein oft unzeitiges zuverſichtliches Betragen dazu ſtimmen zu wollen".

Ein neuerer Violinſpieler Italiens von bedeutendem Rufe iſt Antonio Bazzini, geb. den 10. März 1818 zu Brescia. Auch

er gehört der virtuosen Richtung an, unterscheidet sich aber von dem Gros seiner Genossen durch ein gesinnungsvolleres Streben. Dies offenbart sich namentlich in seinen Violincompositionen, die zu den besseren des Salongenre's gehören.

Schon seit seinem 13. Lebensjahre befleißigte sich Bazzini der Compositionskunst. Mit 17 Jahren schrieb er einige Ouvertüren für das Theater seiner Vaterstadt. Zu gleicher Zeit wurde er Capellmeister an der Brescianer Kirche San Filippo, für welche er Vespern und eine Messe schrieb. 1836 fand er Gelegenheit, sich vor Paganini hören zu lassen. Dieser rieth ihm, sich als Concertspieler bekannt zu machen, und so begab sich Bazzini auf eine Kunstreise, die ihn nach Venedig, Triest, Wien, Pest, Dresden, Leipzig, Berlin und Copenhagen führte. Nach sechsjähriger Abwesenheit in die Heimath zurückgekehrt, durchzog er sein Vaterland und hierauf Frankreich und Spanien. Seine Leistungen waren in technischer Beziehung hervorragend: Bazzini gebot über eine große Gewandtheit in Bewältigung der bedeutendsten Schwierigkeiten. Aber die Wirkung seines Spiels wurde in etwas durch eine eigenthümlich manirirte, häufig überreizte Ausdrucksweise beeinträchtigt. In reiferen Jahren gab Bazzini das virtuose Wanderleben auf, um sich vorzugsweise dem Schaffen zu widmen. Die Erzeugnisse seiner Muse werden in Italien geschätzt. In Mailand hat der Künstler eine einflußreiche Stellung als Lehrer der Theorie und Composition gefunden, die er noch gegenwärtig bekleidet.

Eine südländische Celebrität der Neuzeit war das Milanollo'sche Geschwisterpaar, dessen jugendlich graziöse Erscheinung ehedem lebhaften Antheil hervorrief. Beide Schwestern wurden in dem piemontesischen Orte Savigliano, und zwar die ältere, Teresa, am 18. August 1827, die jüngere, Maria, am 18. Juni 1832 geboren. Der Vater betrieb das Geschäft eines Seide-Spinnmaschinenfabrikanten. Teresa entfaltete ihr Talent, obwohl sie anfänglich bei einem Violinspieler ihres Geburtsortes, Namens Ferrero, und dann in Turin bei Caldera und Giov. Morra studirt hatte, hauptsächlich unter dem Einfluß der französisch-belgischen Schule. In Begleitung ihres Vaters kam sie nämlich 1836 nach Paris. Hier wurde sie für einige Zeit Lafont's Schülerin. 1840

hatte ſie dann noch vorübergehend Habeneck und ein Jahr ſpäter de Beriot in Brüſſel zum Lehrer. Seit ihrem neunten Lebensjahre producirte ſie ſich bereits vielfach als Concertſpielerin. Inzwiſchen hatte ſich auch Maria Milanollo unter Anleitung ihrer Schweſter ſo weit herausgebildet, daß ſie vom Jahre 1840 ab mit ihr gemeinſam öffentlich auftreten konnte. Sie zogen gleich einem Doppelgeſtirn wiederholt durch Deutſchland, Frankreich, England, Holland und Belgien, überall durch ihr anmuthiges Talent Aufſehen erregend. Beide geboten über eine correkt geſchulte, virtuos gebildete Technik, die ſie für die entſprechende Wiedergabe der modernen Violinliteratur vorzugsweiſe befähigte. Tereſa's Spiel zeichnete ſich überdies durch einen ſinnend ernſten Zug aus, während ihre Schweſter ein munteres, lebensfriſches Temperament offenbarte. Gern enthielt man ſich Angeſichts dieſer jugendlich naiven Erſcheinungen jener höheren künſtleriſchen Forderungen, welche man gereiften Männern gegenüber in geiſtiger Hinſicht geltend zu machen berechtigt iſt.

Das Band, welches die Schweſtern nicht nur leiblich, ſondern auch künſtleriſch umſchlang, wurde plötzlich durch den Tod Maria's zerriſſen. Sie ſtarb zu Paris an den Folgen der Auszehrung am 21. October 1848. Erſt nach längerer Pauſe ſetzte Tereſa ihre Kunſtreiſen allein bis Anfang 1857 fort. Dann verheirathete ſie ſich mit Théodore Parmentier, gegenwärtig General und Mitglied des Comité für Frankreichs militäriſche Befeſtigungen zu Paris, um für immer ins Privatleben zurückzutreten und, die ſchönere Aufgabe des Weibes erfüllend, an der Seite eines würdigen Gatten im häuslichen Kreiſe zu walten.

Als eine Reminiscenz der beiden Milanollo's ſind an dieſer Stelle die Schweſtern Ferni zu erwähnen, welche nicht nur durch ihr gefälliges, correktes, doch keineswegs hervorragendes Violinſpiel, ſondern auch durch ihre Schönheit Anziehungskraft auf das Publikum übten, aber nicht lange der Öffentlichkeit angehörten.

Außer den vorgenannten Perſönlichkeiten dürften als italieniſche Vertreter des Violinſpiels dieſes Jahrhunderts noch zu erwähnen ſein: Nicola De-Giovanni, geb. 1802 in Genua, geſt. am 14. Mai 1856 als Orcheſterdirigent des Theaters in Parma;

Francesco Bianchi, geb. d. 20. November 1821 zu Asti, gegenwärtig Orchesterdirektor am Theater in Turin; Cesare Trombini in Venedig, Schüler Mayseder's; Luigi Arditi; Pinto, Concertmeister des Theaters S. Carlo und Lehrer des Violinspiels am Conservatorium zu Neapel, Pinelli und Papini.

Über die drei ersten dieser Männer, so wie über Pinto fehlen alle Nachrichten. Luigi Arditi, geb. 22. Juli 1822 in dem piemontesischen Städchen Crescentino, besuchte die Mailänder Musikschule vom März 1836 bis zum September 1842. Nach vollendetem Studium im Violinspiel und in der Composition trat er als Solist in einigen Städten seines engeren Heimathlandes auf, wurde dann Orchesterchef in Vercelli, Mailand und Turin, verließ aber die letztere dieser Stellungen, um in Gemeinschaft mit dem bekannten Contrabaß-Virtuosen Bottesini zu concertiren. Hierauf nahm er das Amt eines Orchesterchefs und Solospielers beim Theater in Havana an, begab sich von dort nach New York, um in letzterer Stadt ebenfalls als Orchesterführer bei der Musikakademie thätig zu sein, folgte aber nach einiger Zeit einem von Constantinopel an ihn ergangenen Ruf. Indeß auch hier war seines Bleibens nicht: er nahm ein Engagement Lumley's als Orchesterdirigent bei der italienischen Oper in London an, wo er noch gegenwärtig lebt. Später leitete er dort auch sogenannte Promenadenconcerte im Covent-Garden Theater.

Arditi hat sich auch als Tonsetzer, hauptsächlich aber durch eine Anzahl Gesangsstücke im galanten Salongenre bekannt gemacht, unter denen insbesondere der im Walzercharakter gehaltene „baccio" viel gesungen worden ist.

Der Geiger Pinelli gehört zu denjenigen italienischen Musikern der Gegenwart, welche sich unter deutschen Einflüssen entwickelt haben. Während seines Aufenthaltes in Deutschland genoß er eine Zeitlang im Violinspiel Joachim's Unterweisung. Nach Rom zurückgekehrt, war er vielfach bemüht, deutsche Instrumentalmusik dort einzuführen, wodurch er sich ein Verdienst um die Musikkreise der Hauptstadt Italiens erworben hat.

Guido Papini, geb. 1846 zu Camajore bei Lucca, machte seine Studien als Geiger unter Giorgetti's Leitung in Florenz. Kaum

hatte er es so weit gebracht, um sich mit Beifall öffentlich hören zu lassen, als er auch schon wieder die betretene Künstlerlaufbahn aufgeben wollte. Hiervon wurde er jedoch durch den Rath einsichtiger Leute zurückgehalten. Mit steigendem Erfolg concertirte er dann in seinem Vaterlande, in Frankreich und in England, und erwarb sich dadurch einen künstlerisch geachteten Namen. Auch als Tonsetzer für sein Instrument bethätigte er sich in mannichfacher Weise. Gegenwärtig hat er eine Violinschule veröffentlicht.

Als jüngste bemerkenswerthe Erscheinung des italienischen Violinspieles ist endlich noch Teresina Tua zu nennen, welche als das Kind einer unbemittelten Musikerfamilie am 27. Mai 1867 in Turin geboren wurde. Den ersten Unterricht empfing sie von ihrem Vater. Im siebenjährigen Alter ließ sie sich öffentlich hören. Gelegentlich eines Auftretens in Nizza erregte sie die Theilnahme einer begüterten russischen Dame, welche ihr die Mittel gewährte, nach Paris zu gehen. Hier wurde ihr nicht allein die Protektion der Gattin des vormaligen Präsidenten Mac Mahon und der Exkönigin Isabella, sondern auch der Unterricht des bewährten Violinpädagogen L. Massart zu Theil. Gute Leitung und reger Fleiß förderten sie so schnell, daß man ihr bei den Prüfungen im Conservatorium den ersten Preis zuerkannte. Hierauf trat sie (1879) eine Kunstreise durch Frankreich, Spanien und Italien an. Im Jahre 1882 concertirte sie in Wien, Berlin und anderen größeren deutschen Städten. Ihre Leistungen, vortheilhaft durch ein munteres, gefälliges Wesen unterstützt, fanden überall großen Beifall. Teresina Tua gehört, wie mehr oder weniger alle in der pariser Schule gebildeten Geiger, durchaus jener virtuosen Richtung an, welche auf vorwiegend äußerliche Wirkungen berechnet ist. Mit Leichtigkeit überwindet sie bedeutende technische Schwierigkeiten aller Art. Dazu kommen correkte Intonation und wohlklingende, wenn auch nicht voluminöse Tongebung. Hoffentlich wird ein fortgesetztes, ernstes, mehr als bisher auf das musikalisch Künstlerische gerichtetes Studium die jugendliche Spielerin noch weiter fördern, namentlich aber ihre Ausdrucks- und Vortragsweise im Allgemeinen, so wie ihr Cantilenenspiel im Besonderen vertiefen. Daß sie ein ungewöhnliches Geigentalent besitzt, ist unverkennbar.

V. Deutſchland.

Die vielſeitigen rühmlichen Beſtrebungen Deutſchlands im achtzehnten Jahrhundert, eine nationale Schule des Violinſpiels aus den gegebenen Fundamenten der italieniſchen Kunſt zu entwickeln und heranzubilden, gingen, je länger deſto mehr, einer ſchönen Verwirklichung entgegen. Im Allgemeinen erwieſen ſich Umſtände und Bedingungen für das gedeihliche muſikaliſche Fortſchreiten Deutſchlands ebenſo günſtig wie in der vorhergehenden Epoche. Wohl wurden die Gaue Germaniens abermals für lange Jahre von verheerenden Kriegen und einer ſchmachvollen Bedrückung der bonapartiſchen Fremdherrſchaft heimgeſucht; doch der deutſche Geiſt war mächtig genug, um nicht nur dieſe herbe Prüfung ſiegreich zu bewältigen, ſondern auch mit einem höheren, gehobneren Bewußtſein ſeiner ſelbſt daraus hervorzugehen. Ein erneuertes Leben, ein geſteigerter Thatendrang befeuerte die Gemüther der durch eigene Kraft befreiten Nation, und ein herrlich unvergleichliches Auferſtehungsfeſt vollzog ſich in Wiſſenſchaft und Kunſt. Zwar verlor die letztere, insbeſondere die Muſik, inſofern einigermaßen an Terrain, als ein Theil der kleineren Höfe, an denen die Tonkunſt bisher Pflege gefunden hatte, durch die politiſchen Umwälzungen der Unterjochungs- und Befreiungskriege beſeitigt wurde; allein dieſer Verluſt war im Ganzen genommen unweſentlicher Natur, denn noch genug Stätten für den Cultus der Tonkunſt blieben beſtehen, und an dieſen entwickelte ſich in der Folge ein um ſo wirkſameres Leben und Streben. Überdies machten ſich einzelne größere Provinzſtädte, vor allem aber Leipzig, um die Förderung muſikaliſcher Intereſſen hochverdient. Dieſer im Hinblick auf ſeine materielle und geiſtige Bedeutung altberühmte Ort beſaß in dem von municipalem Geiſt und echter Kunſtliebe getragenen Gewandhausconcerte ſeit 1743 ein Inſtitut, welches ſich unter Leitung bewährter Meiſter nach und nach zu einer in ſeiner Art einzigen Pflanzſchule für die Inſtrumentalmuſik (Orcheſter- und Soloſpiel) erhob. Nach den Befreiungskriegen, in denen es nur während 1813—1814

eine vorübergehende Unterbrechung erlitt, von Neuem aufblühend, wurde es durch Felix Mendelsſohn-Bartholdy auf ſeinen Höhepunkt geführt. Zu dieſer Zeit bildete Leipzig gewiſſermaßen den Areopag der muſikaliſchen Welt. Sowohl für Tonſetzer als ausübende Künſtler war es damals Ruhmes- und Ehrenſache, dort ihre Produktionen vernehmen zu laſſen, und wer in Leipzig entweder als Componiſt, Spieler oder Sänger durchgedrungen war, hatte den beſten Geleitsbrief für Deutſchland und darüber hinaus gewonnen. Hiermit war aber Leipzigs muſikaliſche Bedeutung keineswegs erſchöpft. Das daſelbſt gegebene Beiſpiel ſpornte zur Nacheiferung in anderen Städten an. Hier und dort wurden Unternehmungen nach dem Vorbilde der Gewandhausconcerte begründet, und heute giebt es in Deutſchland kaum noch eine nennenswerthe Stadt, die nicht aus eigenen Mitteln alljährlich einen feſtſtehenden Cyklus von muſikaliſchen Aufführungen beſitzt. So trug denn auch in dieſer Beziehung die ehrwürdige Cantorenſtadt weſentlich zu dem verallgemeinerten und reichen Muſikleben bei, durch welches Deutſchland ſich gegenwärtig in hohem Grade auszeichnet.

Eine nicht zu unterſchätzende Bereicherung wurde endlich der deutſchen Kunſtpflege auch durch die Begründung der Muſikconſervatorien in Prag (1811), Wien (1821) und Leipzig (1843) zu Theil, der weiterhin, obwohl nicht durchaus dem Bedürfnis entſprechend, die Eröffnung ähnlicher Anſtalten in Cöln, Berlin, München, Dresden, Stuttgart, Frankfurt und anderen Orten folgte.

Daß die eben angedeuteten Verhältniſſe in ihrer Totalität nicht nur eine befruchtende Rückwirkung auf Deutſchlands Muſikzuſtände im Allgemeinen, ſondern ſpeciell auch auf die Fortentwickelung des Violinſpiels haben mußte, iſt ſelbſtverſtändlich.

Der vorige Abſchnitt über das Letztere hat gezeigt, welche Bedeutung Dresden, Berlin, Mannheim, München und Wien für die Förderung dieſes Kunſtzweiges im achtzehnten Jahrhundert hatten.

Die erſte der genannten Städte war nur für kurze Zeit der Schauplatz jener Beſtrebungen, deren Betrachtung unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch nimmt, wogegen die Berliner Schule, allmählich abſterbend, doch noch bis ins gegenwärtige Jahrhundert hinein be-

merkenswerthe Lebenszeichen von ſich gab. Wieder anknüpfend an Franz Benda's Zögling Carl Haacke, haben wir zunächſt deſſen Schüler Möſer, Seidler und Maurer zu berückſichtigen.

Carl Möſer, geb. in Berlin am 24. Januar 1774, war der Sohn eines Trompeters im Ziethen'ſchen Huſarenregiment, und erhielt von ſeinem Vater den erſten Violinunterricht. Die weitere Ausbildung übernahmen der Kammermuſikus Böttcher und Concertmeiſter Haacke. Bald fand Möſer eine Anſtellung in der königl. Capelle, doch verlor er dieſelbe plötzlich infolge eines zarten Verhältniſſes mit der Gräfin de la Marck, einer natürlichen Tochter König Friedrich Wilhelm II. Durch die Umſtände genöthigt, Berlin zu verlaſſen, begab er ſich nach Hamburg. In dieſer Stadt erhielt er durch die Begegnung mit Viotti und Rode Anregung zu erneuertem eifrigem Studium. Mannichfache Reiſen, die er in der Folgezeit unternahm, erweiterten ſeine Fähigkeiten, und mit einem bedeutenden Zuwachs an künſtleriſchem Vermögen betrat er wieder Berlin, nachdem der König, deſſen Ungnade er ſich zugezogen, geſtorben war. Doch fand er dort noch keinen feſten Haltpunkt. Abermals wurde er veranlaßt, ſeine Vaterſtadt zu verlaſſen, diesmal jedoch der Kriegsereigniſſe halber. Im Jahre 1811 aber wurde er bei der Reorganiſation des königl. Capellinſtitutes für dasſelbe als erſter Violiniſt gewonnen. Während ſeiner letzten zehn Dienſtjahre — er ſtarb am 27. Januar 1851 — führte er außerdem den Titel eines königl. Capellmeiſters. Vorzüglich gerühmt werden Möſer's Leiſtungen im Quartettſpiel. Als Componiſt für ſein Inſtrument war er unbedeutend. Unter ſeinen zahlreichen Schülern ſind Müller, Zimmermann und ſein eigener, ſeit vielen Jahren in Südamerika lebender Sohn Auguſt Möſer hervorzuheben.

Carl Friedrich Müller, der Führer des ehedem berühmten, von deſſen Söhnen fortgeſetzten Streichquartetts, geb. d. 11. November 1797 in Braunſchweig, war der älteſte Sohn des braunſchweiger Hofmuſikus und Violiniſten Ägidius Chriſtoph Müller. Den erſten Muſikunterricht empfing (nach Fétis' Angabe) Carl Fr. Müller bei ſeiner Mutter, dann wurde er Möſer's Schüler in Berlin. Nach vollendetem Studium heimgekehrt, war er mehrere Decen-

nien hindurch herzoglicher erſter Concertmeiſter in ſeiner Vaterſtadt. Er ſtarb am 4. April 1873.

Auguſt Zimmermann, geb. d. 28. März 1810 zu Zinndorf bei Straußberg, war ſeit 1828 Mitglied der königl. Capelle in Berlin, und machte ſich namentlich durch ſeine, eine lange Reihe von Jahren hindurch gegebenen Quartettſoiréen vortheilhaft bekannt. 1874 trat er in Ruheſtand und lebt ſeitdem in Steglitz bei Berlin. Unter ſeinen Schülern ſind der bereits verſtorbene Concertmeiſter Tomaſini in Neuſtrelitz, und Auguſt Möſer, deſſen erſte Studien Zimmermann leitete, ſo wie die Geiger Oertling und Rehfeldt hervorzuheben.

Der zweite Schüler Haacke's, Ferdinand Auguſt Seidler, wurde am 13. September 1778 in Berlin geboren. Im Alter von zehn Jahren wirkte er bereits in der königl. Capelle mit, welcher er definitiv 1793 nach erfolgter Confirmation einverleibt wurde. Als Concertſpieler erwarb er ſich einen geachteten Namen, nicht nur in Berlin, ſondern auch auf ſeinen Reiſen in Deutſchland, Holland, Frankreich und Rußland. Nachdem er während der Jahre 1811—1816 in Wien gelebt, betrat er ſeine Vaterſtadt wieder und fand 1816 in der königl. Capelle als Concertmeiſter Anſtellung. Er ſtarb am 27. Febr. 1840. Spohr rühmt ihm ſchönen Ton und ſauberes Spiel nach.

Louis Wilhelm Maurer, geb. am 8. Febr. 1789 zu Potsdam, trat bereits mit 13 Jahren in Berlin als Soloſpieler auf. Hier blieb er längere Zeit. Im Verkehr mit ausgezeichneten Künſtlern ſeine Leiſtungen unausgeſetzt fördernd, fand er zugleich einen Wirkungskreis als Mitglied der königl. Kammermuſik. Die über Deutſchland bald darauf hereinbrechenden kriegeriſchen Ereigniſſe veranlaßten ihn indeſſen, 1806 ſeine Stellung aufzugeben. Er wandte ſich nach Rußland. Auf der Reiſe dahin machte er in Riga die Bekanntſchaft Rode's und Baillot's, der er werthvolle Anregungen für ſein Studium verdankte. Demnächſt ging Maurer über Petersburg nach Moskau, um dort als Muſikdirektor der Privatcapelle des Kammerherrn Wſowologski vorzuſtehen. Dieſe Thätigkeit, welche zeitweilig durch die franzöſiſche Occupation und den Brand Moskau's unterbrochen wurde, feſſelte ihn bis 1817. Im folgenden Jahre

kehrte er nach Berlin zurück und besuchte von hier aus Paris, um sich daselbst öffentlich hören zu lassen. Eine inzwischen an ihn ergangene Berufung führte ihn dann nach Hannover zur Übernahme des Concertmeisteramtes, welches er von 1819—1832 bekleidete. Seit dieser Zeit lebte und wirkte Maurer vorzugsweise in Petersburg, wo er als kaiserl. Generalmusikdirektor thätig war. Am 25. October 1878 starb er zu Petersburg.

Maurer's Spielweise war durch Gediegenheit und treffliche Durchbildung ausgezeichnet. Dem entsprechend sind seine Violincompositionen, die den Einfluß der Viotti-Rode-Kreutzer'schen Richtung nicht verkennen lassen, von tüchtiger, solider Beschaffenheit, doch fehlt es ihnen an sinnlich schönem Reiz. Maurer hat nicht nur Violin-Concerte und -Duetten geschrieben, sondern sich auch in den höheren Kunstgattungen, wie in der Symphonie und im Streichquartett versucht, freilich nur mit vorübergehendem Erfolg. Nur eines seiner Werke hat als ein Unicum der modernen Violinliteratur längere Zeit Beachtung gefunden: die Concertante für vier Violinen und Orchesterbegleitung.

In München machte sich durch Cannabich's und Ferdinand Fränzel's Thätigkeit eine Nachwirkung der Mannheimer Schule bis ins gegenwärtige Jahrhundert geltend. Die bemerkenswertheſten dort gebildeten Violinisten sind die Gebrüder Moralt, Bohrer und Täglichsbeck.

Die Gebrüder Moralt gehören einer Künstlerfamilie an, deren Glieder noch gegenwärtig in der Münchener Hofcapelle zu finden sind. Der älteste derselben, Joseph, geb. am 5. August 1775 in Schwetzingen bei Mannheim, erlernte die Anfangsgründe der Musik beim Stadtmusikus Carl Geller und wurde dann Schüler des Violinisten Lops, welcher Kammermusikus beim Herzog Clemens von Bayern war. In der Composition unterrichtete ihn Peter Winter. 1797 wurde er bei der Hofmusik angestellt, nachdem er mehrere Jahre vorher Accessist gewesen. Als Concertspieler reiste er mehrfach im Auslande, namentlich in Frankreich, England und der Schweiz umher. Im Jahre 1800 erhielt er die Ernennung zum Concertmeister der Münchener Hofcapelle. Mit seinen Geschwistern bildete er nach Art

der braunſchweigiſchen Gebrüder Müller ein Streichquartett, dem er auch außerhalb Münchens Geltung verſchaffte. Er ſtarb 1828.

Johann Baptiſte Moralt, geb. 1777 in Mannheim, geſt. 7. Oct. 1825 in München, war Schüler Baptiſte Geiger's und Carl Cannabich's. Er vertrat die zweite Violine in dem Quartett ſeines Bruders Joſeph. Seit 1792 gehörte er der Münchener Capelle an.

Der dritte hier zu erwähnende Bruder endlich, mit Vornamen Jacob, geb. 1780 in München, trat in dieſelbe Capelle 1797 ein und ſtarb bereits 1803.

Anton Bohrer war der Sohn eines geſchickten Trompeters und Contrabaſſiſten und wurde in München 1783 (nach Ledebur 1791) geboren. Sein Vater lehrte ihn die Anfangsgründe des Violinſpiels, welches er unter Cannabich's Anleitung fortſetzte. In Begleitung des letzteren ging er nach Paris und wurde dort der Schüler Rudolph Kreutzer's. Bei ſeiner Heimkehr fand er Aufnahme in die königl. Capelle, begab ſich dann in Geſellſchaft ſeines Bruders auf Reiſen und wurde 1823 als königl. Concertmeiſter in Berlin angeſtellt. Infolge eines Zerwürfniſſes mit Spontini gab er dieſe Stelle 1826 wieder auf. Bohrer wandte ſich nun nach Paris, kehrte indeſſen von Neuem nach Deutſchland zurück und wurde 1834 Concertmeiſter in Hannover. Hier ſtarb er 1852. Von ſeinen zahlreichen Compoſitionen iſt nichts auf die Gegenwart gekommen.

Thomas Täglichsbeck, geb. d. 31. December 1799 zu Ansbach, ging 1816 nach München, um dort das Studium der Violine zu betreiben. Vom Jahre 1827 ab widmete er ſich, durch ſeine Berufung als Capellmeiſter des Fürſten von Hohenzollern-Hechingen dazu veranlaßt, dem Direktionsfache. Bei der Mediatiſirung ſeines Brodherrn folgte er demſelben nach Löwenberg in Schleſien. 1857 trat er in Ruheſtand, lebte darauf einige Zeit in Dresden und dann in München. Hier ſtarb er 1867. Täglichsbeck hat eine nicht geringe Zahl bereits völlig in Vergeſſenheit gerathener Violincompoſitionen veröffentlicht.

Sein Schüler und Amtsnachfolger bei der fürſtl. hohenzollern-hechingiſchen Hofcapelle, Max Seifriz, geboren am 9. October

1827 in Rottweil, machte ſich durch Veröffentlichung einiger Compoſitionen bekannt. Gegenwärtig giebt er eine im Verein mit Edmund Singer gemeinſchaftlich bearbeitete Violinſchule heraus. Seit dem, am 3. September 1869 erfolgten Tode des Fürſten Friedrich Wilhelm von Hohenzollern-Hechingen lebt Seifriz in Stuttgart.

Während Berlins und Münchens Bedeutung für das Violinſpiel allmählich verloren ging, erwuchs der Kunſt in Ludwig Spohr jener Meiſter, welcher, durch die Traditionen der Mannheimer Schule genährt, als der eigentliche Schöpfer des deutſchen Violinſpiels und einer von allen fremdartigen Beimiſchungen befreiten nationalen Schule zu feiern iſt. Sicher iſt es kein Zufall, daß dieſes epochemachende Ereignis genau in jenen Zeitpunkt fällt, in welchem die Inſtrumentalmuſik durch Beethoven auf ihren Culminationspunkt erhoben wurde. Doch waltet hierbei keineswegs eine tiefere muſikaliſche Wechſelwirkung vor; vielmehr war dies Zuſammentreffen in den allgemeinen kunſt- und kulturhiſtoriſchen Wandlungen begründet, die das neunzehnte Jahrhundert mit ſich brachte, und denen Deutſchland insbeſondere den unwiderſtehlichen Antrieb zum Erringen einer höheren Selbſtſtändigkeit und Unabhängigkeit von den bisher vielfach beſtimmenden Einwirkungen des Auslandes verdankte. Thatſächlich wurzelte Spohr's Thätigkeit nicht nur als Begründer der deutſchen Violinſchule, ſondern überhaupt als ſchaffender Tonmeiſter zur Hauptſache in der Mozart'ſchen Kunſtanſchauung. Seine künſtleriſchen Beſtrebungen mußten ſich daher nothwendig in einem völlig diametralen Gegenſatz zu jener Tonwelt bewegen, die ein Beethoven mit titaniſcher Gewalt heraufbeſchwor. Nur für deſſen früheſte, im engſten Anſchluß an Haydn und Mozart geſchaffene Werke beſaß er noch Verſtändnis; je höher Beethoven's Stern emporſtieg, deſto mehr entzog er ſich ſeinem Geſichtskreis, und ein Werk wie die C moll-Symphonie vermochte er nicht mehr zu würdigen.

Noch auffallender iſt dieſes Verhältnis bei der Wiener Violinſchule, die ſich in eigenthümlicher Weiſe von der allſeitig acceptirten Richtung Spohr's abzweigte. Denn obwohl unmittelbar von der klaſſiſchen, durch die Heroen deutſcher Tonkunſt erzeugten Atmoſphäre umgeben und unausgeſetzt berührt, entzog ſie ſich den Einflüſſen der-

ſelben und verfolgte vielmehr ſchon vor Schuppanzigh's Ableben überwiegend virtuoſe Tendenzen.[1]) Dennoch iſt die Bedeutung, zu der ſich das Violinſpiel in Deutſchland mit Beginn des 19. Jahrhunderts erhob, ohne den damals blühenden Zuſtand der muſikaliſchen Produktion überhaupt nicht denkbar. Es handelt ſich eben hier um die gleichartigen Symptome des Aufſchwunges in verſchiedenen Zweigen einer und derſelben Kunſt.

Ludwig Spohr, geb. d. 5. April 1784 zu Braunſchweig, vereinigte alle Eigenſchaften in ſich, um das deutſche Violinſpiel in voller Reinheit darzuſtellen und zu normiren. Er beſaß vor allem einen echt deutſchen Sinn, ſodann aber bis zu ſchroffer Einſeitigkeit ausgebildete Charakterfeſtigkeit, hervorragende künſtleriſche Begabung, gediegene Bildung, feinfühlige Empfindung und einen ſeltenen, harmoniſch durchgebildeten Sinn für Maß, Ordnung und ſtreng methodiſche Behandlung der Kunſttechnik. Man empfand bei der Begegnung dieſer, nicht nur durch eine rieſige Statur, ſondern auch durch eine würdig ernſte und gemeſſene Haltung ungewöhnlich imponirenden Perſönlichkeit ſogleich, daß man einen Mann vor ſich habe, deſſen Anſchauungen und Principien unantaſtbar ſeien. Frühzeitig begann er im elterlichen Hauſe der Tonkunſt zu leben. Sein Vater, von Beruf Arzt, blies die Flöte, ſeine Mutter ſang und ſpielte Clavier. Das gemeinſchaftliche häufige Muſiktreiben der Eltern gewährte dem Knaben den auf keine Weiſe zu erſetzenden Vortheil einer muſikaliſchen Jugend. Durch den Geſang, welchen ihn ſeine Mutter bereits im fünften Lebensjahre lehrte, wurde er in die Muſik eingeführt. Als

---

1) Die abnorme Richtung, welche das Streichinſtrumenten- und alſo auch das Violinſpiel zu Anfang unſeres Jahrhunderts in Wien theilweiſe genommen hatte, iſt durch ein, 1814 an die „Geſellſchaft für Muſikfreunde" von dem damaligen Capellmeiſter Salieri gerichtetes Sendſchreiben gekennzeichnet, in welchem dieſer ſich mit aller Entſchiedenheit im Intereſſe der wahren, echten Kunſt gegen die „äußerſt geſchmackloſe und grimmaſſirte Manier" eines übertriebenen und falſch angebrachten Portementoſpieles ausſpricht, welches ſo wirke, wie ein weinendes Kind oder eine miauende Katze. Vergl. E. Hanslick's „Geſchichte des Concertweſens in Wien", S. 233, wo das Sendſchreiben Salieri's wörtlich abgedruckt iſt.

Digitized by Google

ihm dann der Vater eine kleine Violine ſchenkte, ſpielte er die geſungenen Stücke auf derſelben nach dem Gehör und übte dieſes Inſtrument ohne irgend eine fremde Beihülfe. Inzwiſchen erfolgte ein Umzug der Familie von Braunſchweig nach Seeſen, wohin Spohr's Vater als Phyſikus verſetzt worden war. Hier fand ſich bald ein franzöſiſcher Emigrant, Namens Dufour ein, der eine bedeutende Fertigkeit auf der Violine und dem Violoncello beſaß, und für den talentvollen Knaben als Lehrer gewonnen wurde. Daneben machte Spohr Compoſitionsverſuche auf eigene Hand. Die erſten derſelben beſtanden in Violinduetten.

Dufour erkannte bald die außerordentliche muſikaliſche Begabung des Knaben und rieth dem Vater, denſelben die künſtleriſche Laufbahn betreten zu laſſen. Bei der Abneigung des Großvaters gegen den Künſtlerberuf jedoch, der damals noch vielfach mit Vorurtheilen angeſehen wurde, war dies nicht leicht auszuführen. Indeß gelang es endlich doch, ſeine Zuſtimmung zu erlangen, und der junge Spohr wurde nach Braunſchweig geſchickt, um dort, zunächſt unter Leitung des Kammermuſikus Kuniſch, das Studium der Violine ernſtlich in Angriff zu nehmen. Gleichzeitig ertheilte ihm der Organiſt Hartung theoretiſchen Unterricht, doch wurde derſelbe durch die Kränklichkeit des Lehrers unterbrochen. Spohr ward nun mit Hülfe gediegener, ihm zugänglicher Tonwerke ſein eigener Führer in der Compoſitionslehre. Seine Vorliebe für Mozart zog ihn vorzugsweiſe zu den Schöpfungen dieſes Meiſters, der ihm auch für das ganze Leben faſt ausſchließliches Vorbild blieb. Seine Fortſchritte auf der Violine waren ſo bedeutend, daß er nicht allein in öffentlichen Concerten mit eigenen Compoſitionen aufzutreten, ſondern auch im Orcheſter mitzuwirken vermochte. Nichtsdeſtoweniger drang ſein Lehrer Kuniſch darauf, ihn dem Concertmeiſter Maucourt [1]) zur weiteren Ausbildung zu übergeben. Nachdem er bei dieſem einen einjährigen Curſus durchgemacht hatte, glaubte der Vater die Zeit gekommen, daß ſein Sohn ſich eine eigene Exiſtenz gründen könne. Um den darauf hinzielenden Wünſchen zu entſprechen, begab der vierzehnjährige Knabe ſich, muthig

1) Vergl. S. 333.

entſchloſſen, ſein tägliches Brod ſelbſt zu verdienen, auf eine Kunſtreiſe, die ihn zunächſt nach Hamburg führte. Freilich hatte er ebenſo wenig einen klaren Begriff von der Bedeutung und Schwierigkeit ſeines Beginnens gehabt wie ſein Vater. In Hamburg angelangt, wurde er aber bald darüber aufgeklärt. Er erreichte dort nichts und mußte ſich entſchließen, unverrichteter Sache wieder umzukehren. Sein Gepäck ſchickte er voraus, er ſelbſt aber wanderte zu Fuß heimwärts. Unterwegs peinigte ihn indeß der Gedanke, ſich ſo ganz vergeblich von Braunſchweig entfernt zu haben; ein heftiges Schamgefühl überkam ihn, und er dachte ernſtlich darüber nach, welche Wendung er etwa ſeiner unliebſamen Erfahrung geben könne. Es fiel ihm ein, daß der Herzog von Braunſchweig, welcher ſelbſt Violine ſpielte [1]), ein großer Kunſtfreund ſei, und er beſchloß, ſich deſſen Wohlwollen zu empfehlen. In Braunſchweig wieder angelangt, entwarf er ſofort eine Bittſchrift an ſeinen Landesfürſten, paßte den Moment ab, wo derſelbe ſeine Promenade im Schloßgarten machte, und überreichte ſie ihm. Der Herzog, weit entfernt dieſes Verhalten übel aufzunehmen, verſprach dem jugendlichen Petenten vielmehr, nachdem er deſſen Geſuch durchgeleſen, ſich ſeiner anzunehmen, knüpfte jedoch die Bedingung daran, zuvor ihn ſpielen zu hören. Er fand Gefallen an den Leiſtungen des Jünglings und ließ ihm nicht allein einen feſten Platz in ſeiner Capelle anweiſen, ſondern eröffnete ihm auch die Hoffnung, für ſeine höhere künſtleriſche Ausbildung ſorgen zu wollen. Und er hielt ſein fürſtlich gegebenes Wort. Nach einiger Zeit verwirklichte er die Hoffnungen des ſtrebſamen Kunſtjüngers und ſtellte ihm ſogar frei, ſich nach eigenem Ermeſſen der Leitung eines Meiſters anzuvertrauen. Spohr entſchied ſich ohne Bedenken für Viotti. Man ſchrieb an denſelben, doch die Antwort kam zurück, daß er Weinhändler geworden ſei, daß er ſich nur noch ſelten mit Muſik beſchäftige und daher auch keine Schüler annehmen könne.

Nach Viotti, ſo berichtet Spohr ſelbſt, war Ferdinand Eck damals der berühmteſte Geiger. Auch an dieſen wandte man ſich vergeblich. Doch ſchlug er ſeinen jüngeren Bruder und Schüler

1) S. S. 276.

Franz[1]) als Erſatzmann für ſich vor. Franz Eck befand ſich zu jener Zeit gerade auf einer Kunſtreiſe in Deutſchland. Um ſich zu überzeugen, ob er der Künſtler wirklich ſei, den man für den beabſichtigten Zweck ſuchte, wurde er nach Braunſchweig eingeladen. Er erſchien bald, fand als Spieler den vollen Beifall des Fürſten, und Spohr wurde ihm für ein Jahr als Schüler übergeben. Da aber Eck eben auf einer Kunſtreiſe nach Petersburg begriffen war, von der er nicht abſtehen wollte, ſo mußte der neue Zögling ſich bequemen, ihm dahin zu folgen. Man begab ſich Anfangs 1802 auf den Weg und langte mit mannichfachen, durch Eck's Concertpläne veranlaßten Unterbrechungen, über Danzig, Königsberg, Memel, Mitau und Riga am 22. December desſelben Jahres in der ruſſiſchen Hauptſtadt an, in welcher Spohr bis Anfang Juni 1803 verweilte. Am lebhafteſten wurde der Unterricht während des mehrmonatlichen Sommeraufenthaltes (1802) in Strelitz betrieben.

So nahm denn Spohr durch Eck die Principien der Mannheimer Schule in ſich auf, die in ihm weiter fortlebte und durch ihn gleichſam ihre Apotheoſe feierte. Doch hat man hierbei nicht zu überſehen, daß die reiche Begabung, welcher unſer Meiſter neben echter Kunſtweihe, Idealität des Strebens und wahrhaftem Sinnesadel herzubrachte, mindeſtens den Gewinn der ihm zu Theil gewordenen Überlieferungen aufwogen, und daß nur durch das Zuſammenwirken beider Faktoren ein ſo glückliches Reſultat möglich wurde, wie es ſich in ihm darſtellte. Manch' wichtiger Theil der Violintechnik war bei ihm freilich nachzuholen und zu ergänzen. In richtiger Würdigung dieſes Umſtandes ſagt er ſelbſt, er habe in vielen weſentlichen Dingen, namentlich die Bogenführung betreffend, ſein Spiel umformen müſſen, — ein Geſtändnis, das ſehr vernehmlich zu Spohr's Gunſten ſpricht, wenn man bedenkt, daß er die techniſchen Mängel ſeiner Violinbehandlung willig erkannte und ſein Verhältnis als Schüler zu Eck niemals außer Augen ſetzte, obwohl er nach Seite des künſtleriſchen Verſtändniſſes und der geiſtigen Reife bereits weit über ſeinem Lehrmeiſter ſtand.[2])

1) S. S. 250.
2) Vergl. S. 251.

Spohr war zwar nach dieſem Lehrjahre noch nicht der vollendete Violinſpieler, der ſpäter die Bewunderung der muſikaliſchen Welt erregte, aber er befand ſich nun doch auf dem richtigen Wege und konnte keinen Fehltritt mehr thun. Bei ſeinem Anfangs Juli 1803 erfolgten Eintreffen in der Heimath fand Spohr in Braunſchweig Rode, der dem noch immer lernbegierigen Jüngling erneuerte Anregung zum Studium gab. Der franzöſiſche, damals auf ſeinem Höhepunkte ſtehende Meiſter regte ihn ſo mächtig an, daß er es ihm beim Einüben ſeiner Compoſitionen nachzuthun ſuchte. „Es gelang mir", ſo bemerkt er ſelbſt, „dies auch nicht übel, und ich war bis zu dem Zeitpunkte, wo ich mir nach und nach eine eigene Spielweiſe gebildet hatte, wohl unter allen damaligen Geigern die getreueſte Copie von Rode".

Nachdem Spohr in ſeiner Vaterſtadt durch das öffentliche Auftreten in einem eigenen Concerte Proben ſeiner Fortſchritte abgelegt hatte, wurde er ſofort in der herzogl. Capelle bei der erſten Violine angeſtellt. Wie aufmunternd dieſe Auszeichnung auch für ihn ſein mochte, ſo hegte er doch im Stillen weitergehende Pläne, die ihn auch ſehr bald dem braunſchweiger Muſikleben für immer entzogen. Zunächſt hatte er den leicht erklärlichen Wunſch, ſich in weiteren Kreiſen bekannt zu machen. Eine Reiſe, die Spohr zu dieſem Zwecke im Jahre 1804 nach Paris angetreten hatte, verunglückte, da ihm unmittelbar vor Göttingen ſeine koſtbare Guarnerigeige vom Wagen geſtohlen wurde, die ihm in Petersburg von einem Verehrer ſeines Spiels geſchenkt worden war. Er kehrte ſogleich nach Braunſchweig zurück und rüſtete ſich durch Ankauf eines anderen Inſtrumentes zu einem neuen Ausflug, der ihn nach Leipzig, Dresden und Berlin führte. Welch' eine hohe Stufe vollendeter Meiſterſchaft Spohr damals bereits erklommen hatte, geht aus einem Urtheil Rochlitzens hervor, der über ihn ſchrieb: „Seine Individualität reizt ihn am meiſten zum Großen und in ſanfter Wehmuth Schwärmenden. Vollkommene Reinheit, Sicherheit, Präciſion, die ausgezeichnetſte Fertigkeit, alle Arten des Bogenſtrichs, alle Verſchiedenheiten des Geigentones, die ungezwungenſte Leichtigkeit in der Handhabung von dieſem Allen, das macht ihn zu einem der geſchickteſten Virtuoſen. Aber die

Seele, die er ſeinem Spiel einhaucht, der Flug der Phantaſie, das Feuer, die Zartheit, die Innigkeit des Gefühls, der feine Geſchmack und nun ſeine Einſicht in den Geiſt der verſchiedenſten Compoſitionen und ſeine Kunſt, jede in dieſem ihren Geiſte darzuſtellen, das macht ihn zum wahren Künſtler".

Spohr's Name als Violinſpieler gelangte ſehr ſchnell im Vaterlande zur Geltung, und bereits 1805 erhielt er eine Berufung als Concertmeiſter an den Gothaiſchen Hof. Er trat ſeine Stellung dort am 1. October desſelben Jahres an. Bald (d. 2. Febr. 1806) wählte er in der ausgezeichneten Harfenſpielerin Dorette Scheidler auch eine Lebensgefährtin, mit der er gemeinſchaftlich eine Kunſtreiſe antrat; auf dieſer beſuchte er abermals Leipzig und Dresden, dann aber Prag, München und (1807) Stuttgart. Nach zweijähriger Ruhe concertirte das Künſtlerpaar in den Hauptſtädten Norddeutſchlands. Bei ſeiner Anweſenheit in Wien während des Jahres 1812 fand Spohr nicht nur eine glänzende Aufnahme, ſondern es wurde ihm auch das Anerbieten gemacht, beim Theater an der Wien die Funktion des Orcheſterdirektors (Concertmeiſters) zu übernehmen. Er vermochte der Lockung nicht zu widerſtehen, einem ſo ehrenvollen Wirkungskreis an der Stätte der deutſchen Muſikkoryphäen vorzuſtehen, löſte ſein amtliches Verhältnis in Gotha und ſiedelte 1813 nach der Kaiſerſtadt über. Beſonderes Intereſſe gewann für ihn dort eine erneuerte Begegnung mit Rode. Dieſer Künſtler, bei ſeiner erſten Anweſenheit in Wien einſtimmig bewundert, vermochte ſich nicht mehr neben Spohr zu behaupten [1]), der ſich in jugendlichem Feuer dazu hinreißen ließ, dieſen Umſtand in einer, wie er ſelbſt mit ehrenhafter Offenheit zugeſteht, keineswegs ſchönen Weiſe auszubeuten. Er berichtet hierüber: „Bei der häufigen Gelegenheit, Rode zu hören, überzeugte ich mich immer mehr, daß dieſer der vollkommene Geiger der früheren Zeit nicht mehr war. Durch die ewige Wiederholung derſelben und immer derſelben Compoſition hatte ſich in den Vortrag nach und nach eine Manier eingeſchlichen, die nun nahe an Caricatur grenzte. Ich hatte die Unverſchämtheit ihm dies anzudeuten,

1) Vergl. S. 341.

indem ich ihn fragte, ob er ſich denn gar nicht mehr erinnere, wie er ſeine Compoſitionen vor zehn Jahren geſpielt habe. Ja, ich ſteigerte meine Impertinenz ſo weit, daß ich die Variationen in G-dur auflegte und ihm ſagte, ich wolle ſie ihm genau in der Weiſe vortragen, wie ich ſie vor zehn Jahren ſo oft von ihm gehört hätte. Nach beendigtem Spiel brach die Geſellſchaft in großen Jubel aus, und ſo mußte mir denn Rode Schicklichkeitshalber ein Bravo zurufen; doch ſah man deutlich, daß er ſich durch meine Indelicateſſe verletzt fühlte. Und dies mit allem Recht. Ich ſchämte mich bald derſelben und erwähne des Vorfalls jetzt nur, um zu zeigen, wie ſehr ich mich damals als Geiger fühlte".

Welch eine hohe Bedeutung Spohr nichtsdeſtoweniger Rode'n zuerkannte, beweiſt der Umſtand, daß er deſſen A moll-Concert ſeiner Violinſchule als Muſterwerk der Gattung einverleibte. Freilich iſt die von ihm hinzugefügte Bezeichnung der Principalſtimme nicht in der Rode'ſchen, ſondern durchaus in ſeiner eigenen Manier, in die er ſich je länger je mehr verloren hatte, ohne es ſelbſt zu wiſſen.

Spohr's Aufenthalt in Wien währte nur zwei Jahre; er wurde durch ein Zerwürfnis mit dem Theaterdirektor Palſy beendet, welches ihm ſeine Stellung verleidet hatte. Als interimiſtiſchen Wohnort wählte er das ihm vorher liebgewordene Gotha. Das Bedürfnis nach der gewohnten Thätigkeit ließ ihm indeß dort keine Ruhe, und in Ermangelung eines amtlichen Wirkungskreiſes entſchloß er ſich, nachdem er ein paar kleinere Ausflüge gemacht, zu einer italieniſchen Reiſe, welche Ende 1815 angetreten wurde. Er ſchlug den Weg über Nürnberg und München ein und betrat das Land der Künſte von Venedig her, jedoch ohne jene innerſte Seelenbefriedigung, die ſonſt ſo leicht Künſtlernaturen bei einem Aufenthalte in Italien zu erfüllen und zu beherrſchen pflegt. Hieran mochte einerſeits die excluſive deutſche Gefühls- und Denkungsart Spohr's, andererſeits aber der damals ſchon ſehr fühlbare Verfall der italieniſchen Muſik Theil haben. Indeß auch die minder enthuſiaſtiſche Aufnahme, welche er bei dem geringeren Intereſſe der Italiener für Inſtrumentalmuſik als ausübender Künſtler dort fand, mochte ihn einigermaßen verſtimmt

haben.[1]) Spohr dehnte seine Reise bis Neapel aus und kehrte dann in die Heimath zurück. Noch aber war seine Wanderlust nicht gestillt. Im Jahre 1820 besuchte er England und Frankreich oder, was ziemlich dasselbe ist, London und Paris. Das erstere Land, dessen Einladungen er weiterhin mehrfach Folge leistete, bereitete ihm zahlreiche Triumphe, und kaum ist ein Künstler dort jemals mehr und dauernder geehrt worden als er. Nicht nur begeisterte man sich für sein Meisterspiel, sondern auch für seine größeren Instrumental- und Vokalwerke. In Paris dagegen fand Spohr eine ziemlich engherzige und reservirte Beurtheilung, sowohl seitens der Künstlerschaft als der Kritik. Über das Verhalten der letzteren äußert er sich selbst: „In allen diesen Berichten spricht sich die französische Eitelkeit recht selbstgefällig aus. Alle fangen damit an, ihre eigenen Künstler und ihre Kunstbildung über die aller anderen Nationen zu erheben; sie meinen, das Land, welches die Herren Baillot, Lafont und Habeneck besitzt, brauche kein anderes um seine Geiger zu beneiden. Ein Kritiker sagt: M. Spohr comme exécutant, est un homme de mérite; il a deux qualités rares et précieuses, la pûreté et la justesse, schließt dann aber seine Phrase: s'il reste quelque temps à Paris, il pourra perfectionner son goût, et retourner ensuite, former celui des bons allemands. Wenn doch der gute Mann wüßte, was die bons allemands von dem Kunstgeschmacke der Franzosen denken!!!" Über die Aufnahme seiner Compositionen im Privatverkehr bemerkt er: „Jeder reitet nur sein Paradepferd vor; da giebt es nichts als Airs variés, Rondos favoris, Nocturnos und dergl. Bagatellen mehr, und wenn dies alles auch noch so inkorrekt und fade ist, es verfehlt seine Wirkung nie, wenn es nur recht glatt und süß vorgetragen wird. Arm an solchen niedlichen Kleinigkeiten, bin ich mit meiner ernsten deutschen Musik übel dran, und habe in solchen Musikgesellschaften nicht selten das Gefühl eines Menschen, der zu Leuten spricht, die seine Sprache nicht verstehen; denn wenn ich auch manchmal von diesem oder jenem Zuhörer das Lob, was

1) S. die Selbstbiographie Spohr's über diese Reise, welche in dieser wie in anderen Beziehungen Specielleres enthält.

er meinem Spiele zollt, mit auf die Compoſitionen ausgedehnt höre, ſo darf ich darauf nicht ſtolz ſein, da er gleich nachher die trivialſten Sachen mit denſelben Lobſprüchen begleitet. Man erröthet, von ſolchen Kennern gelobt zu werden".

Nachdem Spohr dem allgemein befolgten Brauch der Zeit, die großen Sammelplätze des modernen Virtuoſenthums zu beſuchen, ſeinen Tribut dargebracht hatte, fand er einen Wirkungskreis, der ihn mehr als bisher an die Scholle feſſelte und ihm die Möglichkeit gewährte, eine fruchtbare Thätigkeit für die Tonkunſt zu entfalten. Die Intendanz des Hoftheaters zu Caſſel war bemüht, eine bedeutende Perſönlichkeit für das neu zu beſetzende Capellmeiſteramt zu gewinnen und hatte C. M. v. Weber einen dahin zielenden Antrag gemacht. Dieſer Meiſter lehnte indeſſen das Anerbieten ab und wies auf Spohr hin, der auch wirklich gewählt wurde. Er trat ſeine Funktion als Dirigent der kurfürſtlichen Capelle und des Hoftheaters zu Neujahr 1822 an, nebenbei fleißig ſchaffend und ein ſegensreiches Lehramt ausübend. Von hier ab geſtaltete ſich Spohr's äußeres Leben ruhiger, gleichmäßiger. Er fand zwar in der Folge immer noch häufig Veranlaſſung, Caſſel zeitweilig zu verlaſſen, um auswärts, beſonders in England, entweder als Soloſpieler aufzutreten, eines und das andere ſeiner Werke zu dirigiren oder auch ganze Muſikfeſte zu leiten [1]), doch waren hiermit immer nur kürzere Unterbrechungen ſeines Caſſeler Wirkens verbunden. Ein herber Verluſt betraf ihn 1834, da er in dieſem Jahre ſeine Gattin verlor. Die fühlbare Lücke des Daſeins zu erſetzen, reichte er Marianne Pfeiffer, der Tochter eines höheren Juſtizbeamten in Caſſel, 1835 ſeine Hand. Unter vielbewegtem Wirken und Schaffen kam allmählich das Jahr 1850 heran, in welchem Spohr ſich zum letzten Mal öffentlich und zwar als Quartettſpieler hören ließ, und endlich auch das Jahr 1857, welches ihm die Verſetzung in den Ruheſtand brachte. Faſt gleichzeitig hatte er das Unglück, einen Arm zu brechen. Zwei Jahre ſpäter, am 22. October 1859, ſchied er aus dieſem Leben, aufrichtig betrauert von allen Denen, welche ſeine Bedeutung für die deutſche Tonkunſt zu würdigen ver-

1) Auch hierüber giebt die Autobiographie Spohr's nähere Aufſchlüſſe.

mochten, und erkannt hatten, daß mit ihm einer der letzten bedeutsamen Vertreter unserer klassischen Musikepoche dahingegangen. Am 5. April 1883 wurde dem um die vaterländische Kunst hochverdienten Meister an der Stätte seines langjährigen Wirkens ein seiner würdiges Denkmal errichtet.

Spohr war nicht nur ein ausgezeichneter, tiefgebildeter Künstler von gediegenster, wenn auch stark ausgeprägter einseitiger Richtung, sondern zugleich eine wahre, biedere, gerade und gesinnungsvolle Natur, mit einem Wort: ein echt deutscher Mann. Freimüthig trat er Allem entgegen, was seinem Wesen widerstrebte oder seinen innersten Überzeugungen zuwiderlief, obwohl nicht immer in der schonendsten Form, doch ohne absichtlich zu verletzen. Dabei besaß er ein schönes Gefühl der persönlichen Würde, die er selbst unter Umständen zu wahren wußte, in denen Andere um des zu erringenden Vortheils halber sicher geschwiegen und geduldet hätten. Sehr charakteristisch erscheint es, daß Spohr schon in seiner Jugend hierin einen richtigen Takt besaß. Als vierzehnjähriger Knabe ließ er sich beim Herzog von Braunschweig melden, der ihn zu sich beschieden hatte. Der Kammerdiener redet ihn mit „Er" an, und Spohr erwidert dies nicht nur sofort, sondern erklärt auch dem Herzog, dessen Wohlwollen er doch in Anspruch nahm, auf der Stelle, daß „er sich eine derartige Behandlung ernstlich verbitten müsse". Aber nicht nur für seine eigene, sondern auch für die Würde der Kunst trat er mit aller Entschiedenheit auf, wenn er sie gemißbraucht oder auch nur verletzt glaubte. Als er, kaum durch Verfügung des Herzogs von Braunschweig in dessen Capelle aufgenommen, bei Hofe spielen sollte, fand er Gelegenheit dies zu bethätigen. Er theilt selbst über diesen Vorfall Folgendes mit: „Die Hofconcerte bei der Herzogin fanden in jeder Woche einmal statt und waren der Hofcapelle im höchsten Grade zuwider, da nach damaliger Sitte während der Musik Karten gespielt wurde. Um dabei nicht gestört zu werden, hatte die Herzogin befohlen, daß das Orchester immer piano spiele. Der Capellmeister ließ daher Trompeten und Pauken weg und hielt streng darauf, daß nie eine Forte zur Kraft kam. Da dies in Symphonien, so leise auch die Capelle spielte, nicht immer ganz zu vermeiden war, so ließ die Herzogin auch noch einen dicken Teppich

dem Orcheſter unterbreiten, um den Schall zu dämpfen. Nun hörte man das „ich ſpiele, ich paſſe“ u. ſ. w. allerdings lauter als die Muſik“.

Spohr debütirte in einem dieſer Hofconcerte mit einer ſelbſtverfaßten Compoſition. „Erfüllt von meinem Werke“, ſo berichtet er weiter, „welches ich zum erſten Male mit Orcheſter hörte, vergaß ich ganz des Verbots und ſpielte mit aller Kraft und allem Feuer der Begeiſterung, ſo daß ich ſelbſt das Orcheſter mit fortriß. Plötzlich wurde ich mitten im Solo von einem Lakai am Arm gefaßt, der mir zuflüſterte: „die Frau Herzogin läßt Ihnen ſagen, Sie ſollen nicht ſo mörderlich darauf losſtreichen!“ Wüthend über dieſe Störung ſpielte ich wo möglich nur noch ſtärker, mußte mir aber auch nachher einen Verweis vom Hofmarſchall gefallen laſſen“.

Eine andere Probe ſeiner Denkungsart legte Spohr als achtzehnjähriger Jüngling während ſeines Danziger Aufenthaltes (1802) ab. Eine Dame der dortigen Geldariſtokratie, welche ihm einen beſondern Antheil ſchenkte, ließ ſich von ihm ſeine Jugenderlebniſſe erzählen, und fragte ihn im Laufe der Unterhaltung, ob er nicht doch beſſer gethan haben würde, ſtatt der Kunſt ſich dem Berufe ſeines Vaters zu widmen. Der Befragte blieb die Antwort nicht ſchuldig und erwiderte: „So hoch der Geiſt über dem Körper ſteht, ſo hoch ſteht auch Der, welcher ſich der Veredlung des Geiſtes widmet, über Dem, der nur den vergänglichen Körper pflegt“. Ergänzt wird dieſe, von einer bei ſo jungen Jahren ſeltenen Reife des Geiſtes zeugende Äußerung durch Spohr's Verhalten bei ſeiner erſten Anweſenheit in Leipzig (1803). Er ſpielte dort mit anderen Kunſtgenoſſen in einer Geſellſchaft eines der erſten Streichquartette von Beethoven, ſah ſich aber genöthigt, den Vortrag plötzlich zu unterbrechen, weil die Anweſenden eine laute Converſation führten. Als der Wirth des Hauſes über Spohr's Verhalten ein Befremden zeigte, bemerkte der Künſtler: „Ich war bisher gewohnt, daß man meinem Spiele mit Aufmerkſamkeit zuhörte. Da das hier nicht geſchah, ſo glaubte ich der Geſellſchaft gefällig zu ſein, indem ich aufhörte“. Auf den Wunſch des Gaſtgebers ſetzte Spohr indeß den Vortrag des nicht beendeten Muſikſtückes fort, und hatte die Genugthuung, daß nun Alles ſich lautlos ſtill verhielt.

Wahrhaft verdient machte ſich Spohr um die geſellſchaftliche Stellung des Muſikers durch den energiſchen Widerſtand, welchen er dem hochmüthigen Gebahren des engliſchen Kaſtengeiſtes entgegenſetzte. Bekanntlich herrſchte dort ehedem in den Kreiſen der „vornehmen Geſellſchaft“ die Unſitte, die zur Unterhaltung kleinerer und größerer Privatzirkel herbeigezogenen Künſtler in beſonderen, von der Geſellſchaft entfernten Räumen abzuſperren und beim Beginn der muſikaliſchen Vorträge durch eine Seitenthür den anweſenden Gäſten einzeln und nacheinander vorzuführen. Wer ſein Penſum abſolvirt hatte, verſchwand dann ebenſo wie er eingetreten war. Als nun Spohr bei ſeiner erſten Anweſenheit in London (1820) vom Herzog von Clarence eine Einladung empfing, mit ſeiner Gattin in einer derartigen muſikaliſchen Soirée mitzuwirken, folgte er derſelben mit dem feſten Vorſatze, ſich der üblichen, menagerieartigen Behandlung um jeden Preis zu entziehen. Bei ſeinem Eintritt ins Haus bedeutete man ihn, daß er ſich in das Wartezimmer der muſikaliſchen Opfer des Abends zu verfügen habe. Ohne ſich jedoch in eine Erörterung darüber einzulaſſen, begab er ſich ohne Weiteres nach den Geſellſchaftsräumen. „Die Herzogin“, ſo erzählt er, „eingedenk der deutſchen Sitte [1]), erhob ſich ſogleich von ihrem Platze, kam meiner Frau einige Schritte entgegen, und führte ſie zum Damenkreiſe. Auch der Herzog bewillkommnete mich mit einigen freundlichen Worten und ſtellte mich den umſtehenden Herren vor. Als das Concert beginnen ſollte, ließ der Haushofmeiſter die eingeladenen Künſtler, nach der Reihe, wie das Programm ſie nannte, heraufholen. Sie erſchienen mit dem Notenblatte oder dem Inſtument in der Hand, begrüßten die Geſellſchaft mit einer tiefen Verbeugung, die, ſo viel ich bemerkte, von Niemandem als von der Herzogin erwidert wurde, und begannen ihre Vorträge. Es war die Elite der ausgezeichnetſten Sänger und Virtuoſen Londons und ihre Leiſtungen waren faſt alle entzückend ſchön. Das ſchien das vornehme Auditorium aber nicht zu fühlen; denn die Converſation riß keinen Augenblick ab. Nur als eine ſehr beliebte Sängerin auftrat, wurde es etwas ruhiger und man hörte einige leiſe

1) Sie war eine deutſche Prinzeſſin.

Bravo, für die ſie ſich ſogleich durch tiefe Verbeugungen bedankte. Ich ärgerte mich ſehr über die Entwürdigung der Kunſt und noch mehr über die Künſtler, die ſich ſolche Behandlung gefallen ließen, und hatte die größte Luſt, gar nicht zu ſpielen. Ich zögerte daher, als die Reihe an mich kam, abſichtlich ſo lange, bis der Herzog, wahrſcheinlich auf einen Wink ſeiner Gemahlin, mich ſelbſt zum Spielen aufforderte. Nun erſt ließ ich durch einen Diener mein Violinkäſtchen heraufholen und begann dann meinen Vortrag, ohne die übliche Verbeugung zu machen. Alle dieſe Umſtände mochten die Aufmerkſamkeit der Geſellſchaft erregt haben, denn es herrſchte während meines Spiels eine große Stille im Saal. Als ich geendet hatte, applaudirte das herzogliche Paar, und die Gäſte ſtimmten mit ein. Nun erſt dankte ich durch eine Verbeugung. Bald darauf ſchloß das Concert und die Muſiker zogen ſich zurück. Hatte es nun ſchon Senſation erregt, daß wir uns der Geſellſchaft anſchloſſen, ſo ſteigerte ſich dieſe noch um Vieles, als man ſah, daß wir auch zum Souper dablieben, und bei demſelben von den herzoglichen Wirthen mit großer Aufmerſamkeit behandelt wurden".

Das von Spohr gegebene Beiſpiel hatte zur Folge, daß man in den vornehmen Kreiſen Englands nach und nach mit dem herkömmlichen Vorurtheil brach und denjenigen, die zur Verſchönerung des geſellſchaftlichen Lebens ſo weſentlich beitragen, eine äußerlich wenigſtens gleichberechtigte ſociale Stellung zuerkannte. Und doch blieb dem trefflichen Meiſter ſchließlich nicht die bittere Erfahrung erſpart, daß jeder Menſch mehr oder minder ein Sklave der Verhältniſſe iſt, von denen er ſich entweder freiwillig oder auch nothgedrungen abhängig macht. Veranlaſſung dazu gab eine Controverſe mit ſeinem ſeit 1866 mediatiſirten Landesfürſten, welcher dem freidenkenden, gegen die Haſſenpflug'ſche Willkürherrſchaft eingenommenen Meiſter einmal die Conſequenzen des Beamtenſtandes in unliebſamer Weiſe fühlbar machen wollte.

Spohr hatte contraktlich einen jährlichen Urlaub von 6—8 Wochen zu fordern, der ihm jederzeit während der Sommerferien des Hoftheaters gewährt worden war. Obwohl er kein ſchriftliches Document darüber beſaß, zu welcher Zeit ſpeciell ihm dieſer Urlaub zu-

ſtehe, ſo glaubte er ſich hierin an das langjährige Herkommen halten zu dürfen. Als er aber im Sommer 1852 ſeine gewöhnliche Ferienreiſe antreten wollte, wurde ihm wider Erwarten der Urlaub verweigert. Im Bewußtſein ſeines guten Rechtes entfernte er ſich, nachdem er deshalb eine amtliche Anzeige gemacht, trotzdem von Caſſel. Es wurde ihm dafür eine Geldbuße von 550 Thalern zuerkannt, und nach einem mehr als vier Jahre währenden Prozeß mit dem Staatsanwalt, welchen er wegen „widerrechtlicher Gehaltsentziehung" verklagte, mußte er ſich dieſer Verurtheilung unterwerfen.

Dieſer Erfahrung folgte bald eine noch kränkendere, da ſie nicht einmal, wie die erſte, den Schein des Rechtes für ſich hatte. Spohr wurde, obwohl ihm bei ſeinem Amtsantritte der volle Gehalt bis zum Tode zugeſichert worden war, durch ſeine, Ende 1857 erfolgte Penſionirung um einen Theil ſeiner Einkünfte gebracht. Er ſchreibt darüber an ſeinen Schüler Bott: „Daß ich vom Kurfürſten, ohne mein Verlangen, in den Ruheſtand verſetzt worden bin, und daß er mich, trotzdem ich mir meinen Gehalt auf Lebenszeit ausbedungen hatte, mit 1500 Thaler penſionirt hat, ſcheinſt Du noch nicht erfahren zu haben. Anfangs war es mir fatal, weil ich mich zum Dirigiren der wenigen Opern, die zuletzt noch meinen Antheil bildeten, noch vollkommen rüſtig fühle. Bald aber lernte ich meine jetzige Freiheit erkennen und würdigen, und fühle mich nun ſehr froh, in jedem Augenblick auf die Eiſenbahn gehen und hinfliegen zu können, wohin ich will! Auch habe ich mir den Gehaltsabzug gefallen laſſen, weil ich erfuhr, daß ich ohne einen neuen Prozeß nicht die volle Auszahlung des vollen Gehaltes würde erwirken können, und weil es meinem Gefühle widerſtrebte, ohne alle Geſchäfte von meiner Seite den vollen Gehalt annehmen zu ſollen, da ich auch mit Dreiviertel, mit Hülfe meines Erſparten, ſehr gut auskommen kann!"

Spohr war als Tonſetzer ungemein thätig. Es giebt keine Kunſtgattung, an der er nicht ſein Geſtaltungsvermögen geübt hätte. Wie bedeutende perſönliche Erfolge er auch dadurch erreichte, ſo läßt ſich doch nicht in Abrede ſtellen, daß die Eigenart ſeines Talents im Allgemeinen zu wenig ergiebig war, um als produktiver Geiſt, namentlich im Hinblick auf die höheren und umfaſſenderen Aufgaben,

durchweg Werke von dauerndem Kunſtwerthe hervorzubringen. Zwar finden wir in ſeinen Schöpfungen ohne Ausnahme eine gediegene, ächt künſtleriſche Richtung und ein tüchtiges Muſikerthum, und niemals läßt er ſich zu Effekthaſcherei oder zu ſeichter, oberflächlicher Behandlungsweiſe ſeiner Aufgaben herab. Doch ſind Empfindung und Ausdrucksweiſe bei ihm ſo ſtereotyp manirirt, daß der Antheil des Genießenden, vereinzelte Fälle ausgenommen, nur zu leicht ermüdet. Hierzu kommt, daß es ſeinem Naturell an rhetoriſchem Schwung, körniger, kraftvoller Erhebung und contraſtirender Schlagfertigkeit gebricht. Sein Geiſtesfluß bewegt ſich daher meiſt in einer mittleren Sphäre, die zwar durch die bethätigte künſtleriſche Geſinnung tiefſte Achtung einflößt, und wohlthuend berührt, aber doch keine warme Begeiſterung anfacht. Das Weſen ſeiner lyriſch elegiſchen und weichen, zur ſentimental melancholiſchen Stimmung hinneigenden Melodik, welche ſich nicht ſelten wie ein trüb verſchleiertes Gegenſtück zu den üppig lebensvollen und ſüß ſchwelgenden Tonergüſſen Mozart's, ſeines Vorbildes, ausnimmt, bleibt ſich im Weſentlichen überall gleich, und geht ſogar bis zu einem gewiſſen Grade auf die Figuration über. Aus dieſem Grunde hat die Spohr'ſche Muſik, der es meiſt an Straffheit und Elaſticität fehlt, etwas Schwerfälliges, eine Eigenſchaft, die noch durch die complicirte Harmonik verſtärkt wird.

Welche Bedeutung Spohr's ſchöpferiſches Geſammtwirken für die muſikaliſche Welt der Gegenwart und Zukunft hat[1]), iſt an dieſer Stelle im Beſonderen nicht weiter zu erörtern. Uns beſchäftigen hier ausſchließlich die Violincompoſitionen des Meiſters, unter denen vor allem die Violinconcerte unſre Aufmerkſamkeit in Anſpruch nehmen. Sie offenbaren ohne Ausnahme jenes edle, vornehme Weſen, welches Spohr's Muſik überhaupt charakteriſirt. Doch kommen alle Eigenſchaften ſeines Naturells in ihnen reiner und ungetrübter zur Erſcheinung, als in ſeinen anderweiten größeren Werken, weil er ſich hier auf einem von ihm völlig beherrſchten Gebiet bewegt. Die feinſte Kennerſchaft des Inſtrumentes, für welches er ſchrieb, gewährte ihm

1) Vergl. hierüber die von dem Verf. d. Bl. verſuchte Charakteriſtik Spohr's in der Deutſchen (Wiener) Muſikzeitung vom Jahre 1860. Nr. 3.

bei ſeiner meiſterlichen Durchbildung in der Compoſitionstechnik die Möglichkeit, den vollen Gehalt der produktiven Kraft ungeſchmälert zum Ausdruck zu bringen. Es iſt natürlich, daß ſeine 17 Violinconcerte, unter denen ſich zwei ſogenannte Doppelconcerte befinden, nicht von gleichem künſtleriſchen Werth ſind. Vorzugsweiſe heben ſich aus der Reihe derſelben das 7te (op. 38, E moll), das 8te (op. 47, A moll) und das 9te (op. 55, D moll) durch ungewöhnliche Bedeutung des Inhalts hervor. Sie werden vor allen andern den Namen des Autors verewigen. Die ihnen voraufgehenden gleichartigen Werke zeigen die Individualität desſelben noch nicht bis zur vollen Reiſe entwickelt, und was dem neunten Concert folgt, erweiſt ſich im Weſentlichen als Wiederholung des ſchon Vorhandenen. Sehr bedeutend ſind in ihrer Art die Violinduetten Spohr's, welche ſich durch ſchöne Geſtaltung und Volltönigkeit des Satzes auszeichnen, — Eigenſchaften, die unter allen vorhandenen gleichartigen Produkten der Violinliteratur nur noch den Hauptmann'ſchen Duos nachgerühmt werden können.

Spohr war der letzte wahrhaft hervorragende Repräſentant der Violincompoſition, und unter den deutſchen Geigern bis auf unſre Tage im Grunde der einzige bedeutende Tonſetzer ſeines Faches. Seine drei ebenerwähnten Concerte reihen ſich würdig dem an, was Bach, Mozart, Beethoven und Mendelsſohn in dieſer Gattung geſchaffen haben. Einen weſentlichen Fortſchritt bewirkte er im Hinblick auf Viotti's Concerte. Er gab der Form des Violinconcertes mehr Fülle und Einheit des Organismus, und führte die poetiſche Grundſtimmung des Ganzen conſequenter, erſchöpfender durch, als jener italieniſche Meiſter, dem er ohnehin an künſtleriſcher Einſicht und Begabung in jeder Beziehung überlegen war. Hier iſt es nun einleuchtend, daß der Vorrang, welchen Spohr's Muſikerthum behauptet, in der Vielſeitigkeit ſeines Schaffens begründet war. Indem er ſich, auf eine gediegene Richtung geſtützt, die höchſten Kunſtaufgaben ſtellte, gewann er eine geläuterte Kräftigung des Sinnes, die ihn befähigte, in dem ihm ſpeciell zugewieſenen Gebiete der Violincompoſition Außerordentliches zu leiſten. Seinen großen Vorgängern ſich anſchließend, behandelte er die Geige als Geſangsinſtru-

ment. Seine Cantilene, obwohl immer in den engen Grenzen des ihm eigenen Stimmungsgebietes gehalten, iſt von edlem, feinfühligem und oft keuſchem Ausdruck, und die mit derſelben alternirenden, meiſt durchaus originell erfundenen Paſſagenſätze tragen ſtets ein dem Geſammtcharakter des Stückes entſprechendes Gepräge. Sie ſind nicht, wie ſelbſt bei Viotti noch, conventioneller Natur, haben auch keineswegs den bloßen Zweck einer violinmäßig brillanten Wirkung, ſondern erſcheinen vielmehr als wohldurchdachte, nothwendige Emanationen der von ihm ergriffenen Gefühlstonart. Weit entfernt daher, die letztere zu alteriren, wie es ſo häufig gerade in Solocompoſitionen der Fall iſt, bringen ſie dieſelbe zu entſchiednerem Ausdruck, und ſchärfen weſentlich das individuelle Gepräge der Spohr'ſchen Manier. Hieraus erklärt ſich die eigenthümliche Violintechnik, welche der Meiſter für ſich und ſeine Schule ſchuf. Zum Theil war dieſelbe allerdings auch durch die ungewöhnlich große, ſtark ausgebildete Hand des Künſtlers bedingt. Sie fordert vom Spieler breite, voluminöſe Tonbildung für die Cantilene und Paſſage, außerordentliche Spannfähigkeit der Finger, große Gewandtheit in einer gewiſſen wechſelreichen Art des Lagenſpieles und geſchmeidige Glätte der Bogenführung. Das ſcharf Pointirte der letzteren, was den franzöſiſchen Strich insbeſondere charakteriſirt, mit einem Wort, die Pikanterien des Bogens, bleiben hier nahezu ausgeſchloſſen. Alles geht bei Spohr auf eine ruhig gemeſſene und gehaltvolle Behandlung des Inſtrumentes hinaus. Dem entſprach denn auch vollkommen das Spiel des Meiſters. Eminent war die Würde, mit welcher er die Violine behandelte. Trotz der ihm zu Gebote ſtehenden techniſchen Vollendung erweckten ſeine Leiſtungen doch niemals das Gefühl, als ob er das Inſtrument nur um ſeiner ſelbſt willen handhabte; es war ihm immer nur Vehikel für eine begeiſtigte Tonſprache. Bewundernswerth erſchien insbeſondere ſeine breite, langathmige Bogenführung, die den Saiten einen ſonoren, zwar etwas gedeckten, doch klangvoll markigen und ungemein geklärten Ton entlockte. Dieſe Vorzüge, welche den Spohr'ſchen Bogen unter Deutſchlands Geigern ſprichwörtlich machten, wußte der Künſtler ſich ſelbſt bis in ſeine letzten Lebensjahre zu bewahren. Die Maximen ſeiner Violinbehandlung legte er in der, von

ihm bereits im Jahre 1831 verfaßten und bald darauf veröffentlichten Violinſchule nieder. Der Text dieſes umfangreichen Werkes zeichnet ſich durch eindringlich klare Behandlung der einſchlagenden Fragen aus und bietet muſterhafte Erörterungen über die Kunſt des Violinſpiels. Die zahlreichen, häufig breiter ausgeführten Notenbeiſpiele dagegen können als Übungsmaterial nur eine ſehr relative Bedeutung beanſpruchen. Man wird ihrer um ſo leichter entrathen können, als die anderweit in reichlichem Maße vorhandenen Spohr'ſchen Violincompoſitionen alle jene Vortheile für das techniſche Exercitium bieten, die ſich etwa aus dieſen Schuletüden ergeben. Höchſtens dürften ſie theilweiſe als Vorübungen für den eigenthümlichen Styl des Meiſters Werth haben.

Als ein Fehler dieſes Werkes darf die nur kärgliche Berückſichtigung der Elementarſtufen, ſo wie der Mangel eigentlich methodiſcher Exempel für dieſelben bezeichnet werden. Offenbar ſteht er mit dem Umſtande in Verbindung, daß Spohr vorzugsweiſe wohl nur bereits weit entwickelte Schüler unterrichtete; ſo mochten ihm die pädagogiſchen Forderungen für eine zweckmäßige Leitung des Anfängers vielleicht nie vollſtändig zu klarem Bewußtſein gelangt ſein. Jedenfalls hat er durch ſeine perſönliche Lehre unendlich mehr für das deutſche Violinſpiel gewirkt, als durch ſein Schulbuch.

Eine freilich nur nebenſächliche von Spohr eingeführte Neuerung, der tellerförmige, über dem Saitenhalter angebrachte Kinnhalter nämlich, welcher hauptſächlich darauf berechnet war, dem Kinn eine feſte Stütze zu geben, ohne einen Druck auf die Oberdecke der Violine auszuüben, fand nicht Eingang. Doch gab ſie augenſcheinlich Veranlaſſung zu dem jetzt faſt allgemein im Gebrauch ſtehenden, ſehr zweckmäßig conſtruirten und geſchickt angebrachten Kinnhalter, deſſen Anwendung insbeſondere namentlich auch Anfängern zu empfehlen iſt, weil dadurch die richtige Haltung der Geige erleichtert wird.

Obwohl Spohr das Lehramt bereits vor ſeiner Berufung nach Caſſel geübt hatte, ſo widmete er demſelben doch erſt in regelmäßigerer und umfaſſenderer Weiſe ſeine Kräfte, nachdem er ſich in der genannten Stadt niedergelaſſen. Von allen Seiten, von nah und fern ſtrömten jüngere und ältere Geiger herzu, um unter ſeiner Leitung zu ſtu-

diren. Es werden im Ganzen 187 Schüler namhaft gemacht.[1] Durch dieſelben iſt Italien, Rußland, Polen, England, Frankreich, Norwegen, Amerika, vor allem aber Deutſchland vertreten, welches ihm von der genannten Zahl allein etwa 150 Zöglinge zuführte. Die namhafteſten darunter ſind: Leon de St. Lubin, Ries, Pott, Schön, David, Hartmann, Bott und Kömpel. Moritz Hauptmann, der gleichfalls zu Spohr's Violinſchülern gehört, zeichnete ſich nicht als Geiger, ſondern als muſikaliſcher Theoretiker aus. Unter den Engländern, die in Caſſel ſtudirten, wäre Blagrove hervorzuheben.

So weit die Wirkungen der Spohr'ſchen Schule ſich auch über die Grenzen des Vaterlandes hinauserſtreckten, ſo gewann dieſelbe ihre wichtigſte Bedeutung natürlicherweiſe für das letztere ſelbſt. Es iſt eine Thatſache, daß der bei weitem größte Theil aller gegenwärtig in Deutſchland vorhandenen Violinſpieler einen weſentlichen Zuſammenhang, wenn auch nicht im erſten, ſo doch im zweiten und dritten Gliede mit dem Caſſeler Meiſter hat.

Der von einem franzöſiſchen Elternpaare abſtammende, am 8. Juli 1805[2] in Turin geborene, doch ſeit früher Jugend von deutſchem Geiſte beeinflußte Violiniſt Leon de St. Lubin war der Sohn eines in Hamburg lebenden Sprachlehrers. Sein Talent zeigte ſich frühzeitig. Nachdem er ſchon öffentlich geſpielt, war erſt Polledro, dann aber Spohr ſein Lehrer. Seit 1827 war er Orcheſtermitglied des Joſephſtädter Theaters in Wien. Man ſagt, daß er während dieſer Zeit noch Joſeph Böhm's Anleitung genoſſen habe. 1830 wurde er Concertmeiſter am Königſtädter Theater in Berlin. Sein Tod erfolgte hier am 13. Februar 1850. Als Componiſt war St. Lubin nicht nur für ſein Inſtrument, ſondern auch für die Bühne thätig.

Hubert Ries, der Bruder Ferdinand Ries', geb. den 1. April 1802 in Bonn, erhielt den erſten Violinunterricht von ſeinem Vater

---

1) In einer von Malibran veröffentlichten Lebensſkizze Spohr's (Frankfurt, Sauerländer's Verlag) findet ſich ihr vollſtändiges Verzeichnis.

2) Die vielfach verbreitete Angabe, daß Lubin 1801 geboren ſei, wird durch ſeine Grabſchrift auf dem kathol. Kirchhofe in Berlin widerlegt (Lebebur's Tonkünſtlerlexicon).

und wurde 1820 Spohr's Eleve. Einen Wirkungskreis fand er 1824 zunächſt am Königsſtädter Theater in Berlin, den er ein Jahr ſpäter mit einer Stelle in der k. Capelle vertauſchte. Er gehörte derſelben bis 1871 als Concertmeiſter an. Ein Theil ſeiner Compoſitionen erſchien im Druck.

Von ſeinen Schülern iſt Leopold Damroſch, geb. 1832 in Poſen, zu erwähnen. Er ſtudirte unter Ries während ſeines Beſuchs der Berliner Univerſität, auf der er ſich für die mediciniſche Laufbahn vorbereitete. Seit 1857 war er als Capellmeiſter in Breslau thätig. Im Jahre 1871 ging er nach New-York, wo er noch als geſchätzter Dirigent wirkſam iſt.

Der ehemalige oldenburgiſche Hofcapellmeiſter Auguſt Pott, geb. am 7. November 1806 zu Nordheim im Hannover'ſchen, wurde Spohr's Zögling, nachdem er durch ſeinen Vater für den Künſtlerberuf vorbereitet worden war. 1832 trat er ſeine Wirkſamkeit in Oldenburg an und 1861 wurde er penſionirt. Seitdem lebt er in Graz. Er veröffentlichte mehrere Violincompoſitionen.

Durch einige pädagogiſche Arbeiten für die Violine machte ſich Moritz Schön bekannt. Er wurde 1808 in Brünn geboren und lebt der Kunſt ſeit 1840 in Breslau, wo er Mitbegründer der Philharmoniſchen Geſellſchaft war und ein Inſtitut für Violinſpiel errichtete.

Zu bedeutenderem Anſehen, als die vorhergehend erwähnten Schüler Spohr's, gelangte Ferdinand David. Dieſer Künſtler hatte während ſeines, von 1823—1825 in Caſſel genommenen Aufenthaltes die Lehre des dort epochemachenden Meiſters genoſſen, doch aber deſſen edle und würdevoll gehaltene Spielweiſe nicht zum ausſchließlichen Vorbild genommen. Die muſikaliſche Darſtellungsweiſe beider Männer erwies ſich in der That als eine grundverſchiedene. Wenn Spohr's Leiſtungen, wenigſtens in ſpäteren Jahren, ſtets den Stempel eines gravitätiſch vornehmen Ausdruckes trugen, ſo reflektirte ſich in David's Spiel hauptſächlich ein lebhaftes, aber doch mehr äußerlich als innerlich erregtes Temperament mit unverkennbarer Neigung zu einem geiſtreich ſpeculativen Raffinement des Effektes. David huldigte einem nicht durchaus empfehlenswerthen Eklekticismus. Er war der Meinung, daß es beſſer ſei, heterogene Richtungen in ſich aufzunehmen

und zu verwerthen, als nach einer bestimmten künstlerischen Norm sich zu bilden. Dieser Standpunkt, im Zusammenhange mit den eben angedeuteten Charaktereigenschaften, verlieh seinen Leistungen eine eigenthümlich schillernde Vermengung verschiedenartiger Manieren des Violinspieles, wodurch sich endlich eine nicht sonderlich anmuthende Art des Vortrages bei ihm herausbildete. Über dieselbe sprach sich Otto Jahn bei Gelegenheit eines Musikberichtes vom Jahre 1855 in den Grenzboten folgendermaßen aus: „Überhaupt macht sich leider in dem Spiel des Herrn David immer mehr eine forcirte Manierirtheit geltend, welche einer treuen, innigen Hingebung an die Sache, einer einsichtigen Unterordnung unter das Ganze, wie sie für das Quartettspiel unerläßliche Bedingungen sind, gerade entgegengesetzt ist . . . . . Ebensowenig kann man es billigen, wenn er mancherlei moderne Spielerkunststückchen anwendet, um den Haydn'schen und Mozart'schen Sachen einen pikanten Reiz zu geben. Eins schickt sich nicht für alle: was in der bunten Reihe[1]) am Platz sein mag, muß dieser Musik fern bleiben. Die Art wie Herr David namentlich in den Haydn'schen Quartetts kokettirt, als wolle er zeigen, was er aus einem Haydn'schen Quartett zu machen im Stande sei, wie er z. B. begleitende Figuren vorträgt, als wolle er sagen: So accompagnirt die erste Violine! ist eine arge Überhebung und Geschmacklosigkeit".

Wer David niemals gehört hat, könnte auf Grund dieses rigorösen und sogar etwas schroff abgefaßten Urtheils glauben, daß er eine virtuose Richtung gehabt habe. Dies war jedoch keineswegs der Fall. Vielmehr blieb bei ihm nicht nur durch den Umgang mit Spohr und Moritz Hauptmann, dessen Compositionsschüler er gleichzeitig in Cassel war, sondern auch insbesondere durch den häufigen Verkehr mit Mendelssohn eine derartige Richtung ausgeschlossen. Dennoch war es nicht zu verkennen, daß sein Spiel trotz einer gediegen geschulten und gewandten Technik, namentlich während der zweiten Hälfte seines Leipziger Wirkens, den Anforderungen an eine gleichmäßig schöne, stylgerechte Darstellungsweise mehrentheils nicht ent-

1) Bezieht sich auf die von David unter dem Titel „Bunte Reihe" herausgegebenen Salonstücke.

ſprach. Ohne Zweifel hat wohl auch zu ſeiner ſchließlich mehr oder weniger verkünſtelten Vortragsweiſe das Verlangen mitgewirkt, durch immer neue Spielfineſſen das Intereſſe des Publikums für ſich rege zu erhalten. Nachahmenswerth waren die Reſultate davon freilich nicht. Wer es aber verſtand, ein Imitiren der Darſtellungsmanier David's zu vermeiden, konnte viel bei ihm lernen; denn er war unleugbar ein ſehr intelligenter und für das Studium anregender Lehrmeiſter, der ſich dem pädagogiſchen Wirken mit Vorliebe hingab und ſeinen, beſonders nach Eröffnung der Muſikſchule (1743) zahlreich von nah und fern herzugekommenen Schülern ein warmes Intereſſe für die Sache zu erwecken wußte. Hierin lag auch der Hauptgrund, daß ſeine Perſönlichkeit auf junge, ſtrebſame Talente dauernd anziehend wirkte. Thatſächlich wurde Leipzig durch ihn für längere Zeit zu einem geſuchten Mittelpunkte für das Geigenſtudium gemacht. Und ſo iſt denn aus ſeiner Lehre eine anſehnliche Reihe gegenwärtig noch zum Theil ſehr geſchätzter Violiniſten hervorgegangen, welche freilich zur Bildung und Berichtigung von Gefühl und Geſchmack zugleich den Vortheil genoſſen, die hervorragendſten Geiger der Neuzeit in den Gewandhausconcerten zu hören, wodurch denn etwaige nachtheilige Einflüſſe paralyſirt wurden.

Eben ſo Anerkennenswerthes wie als Lehrer, leiſtete David in ſeiner Eigenſchaft als Concertmeiſter. Er beſaß die wichtigſten Erforderniſſe dafür: muſikaliſches Wiſſen, ſchnellen Überblick, ſichere Führung der Primgeigen und energiſch eingreifende Tongebung, wobei er ſich allerdings zuweilen in der Hitze des Gefechtes verleiten ließ, etwas vorzuſchlagen. Die ungewöhnliche Befähigung zum Amt eines Vorſpielers trug jedenfalls hauptſächlich zu ſeiner Berufung nach Leipzig durch Mendelsſohn bei, wenn es auch wahrſcheinlich iſt, daß freundſchaftliche Beziehungen dabei mitwirkten. Jedenfalls konnte David, wenn es ihm darum zu thun war, dem Dirigenten nicht nur im Concert, ſondern auch in der Oper, für die er gleichfalls engagirt war, eine zuverläſſige, ſichere Stütze ſein. Und ſomit darf man behaupten, daß er ſich im Ganzen und Großen trotz mancher unerfreulicher Eigenheiten, um das Leipziger Muſikleben durch raſtloſen Eifer und hingebende Pflichttreue eine lange Reihe von Jahren verdient gemacht hat.

Neben ſeiner amtlichen Stellung war David auch vielfach als Tonſetzer thätig. Er veröffentlichte nicht nur mannichfache Violincompoſitionen, beſtehend in Variationen, Concerten, Etüden und verſchiedenartigen kleineren Piecen, ſondern ſchrieb auch Kammermuſikſtücke, Sinfonien und ſogar eine Oper „Hans Wacht". Bei den letzteren, der höheren Compoſitionsgattung angehörenden Werken handelte es ſich lediglich um emphemere, und für die Kunſt bedeutungsloſe Erſcheinungen, wogegen die Violincompoſitionen eine Zeitlang viel und gern geſpielt wurden. Ihr muſikaliſcher Gehalt war indeſſen nicht bedeutend genug, um auf die Dauer regen Antheil zu erwecken, ſo daß ſie faſt gänzlich von den Concertprogrammen verſchwunden ſind. Doch eignen ſie ſich theilweiſe noch ſehr wohl zu Studienzwecken für vorgerücktere Geiger.

Auch eine Violinſchule iſt von David vorhanden. Obwohl numeriſch durchaus kein Mangel an derartigen Erzeugniſſen herrſcht, ſo iſt dieſe Arbeit doch nicht ohne Berechtigung. Den meiſten neueren Violinſchulen fehlt es mehr oder minder an inſtructiven, ſtetig fortſchreitenden und ſyſtematiſch geordneten Notenbeiſpielen, namentlich für ungeübtere Kräfte. David hat es ſich angelegen ſein laſſen, dieſen Fehler zu vermeiden. Auch will er nicht Dinge lehren, die ſich nur im perſönlichen Verkehr zwiſchen Lehrer und Schüler erörtern laſſen. Demgemäß beſchränkt er ſich auf rein techniſche Zwecke; er bietet eine umfänglichere Folge von kleineren und größeren Etüden, in denen ein ſowohl für die linke Hand wie für die Bogenführung ergiebiges und leicht verwerthbares Übungsmaterial niedergelegt iſt. Den Text hat der Verfaſſer, in lobenswerther Weiſe alle Längen und Breiten vermeidend, auf das Nothwendige reducirt. Alles in Allem genommen darf die David'ſche Violinſchule als ein verſtändig angelegtes und durchgeführtes Lehrbuch bezeichnet werden, welches von ungewöhnlicher Einſicht in die Forderungen der Technik, ſo wie von reicher Erfahrung und ſcharfer Beobachtungsgabe zeugt.

Endlich iſt noch die Herausgabe theils vergeſſener, theils bisher ungedruckter älterer Geigencompoſitionen zu erwähnen, womit David die Violinſpieler beſchenkt hat. Als ſolche Tonſätze ſind zu bezeichnen die Violinconcerte von Bach, Händel, Mozart, Viotti, Rode ꝛc., ſo

wie die in der „Hohen Schule des Violinſpiels“ zuſammengeſtellten Violinſonaten von anerkannten Meiſtern des 17. und 18. Jahrhunderts. Wenn auch einzelne dieſer letzteren durch die ſehr freie Bearbeitung des Originaltextes, ſo wie durch die freigiebig hinzugefügten, wenig ſtylgerechten Cadenzen ein gar zu modernes Gewand erhalten haben, ſo iſt doch durch einen gewiſſen Theil dieſer Sonaten das Intereſſe auf die Production einer fernliegenden Epoche hingelenkt, und damit zugleich der Sinn für die einfach edle und ſtylvolle Behandlung der Violine neu belebt worden.

Ferd. David wurde am 19. Januar 1810 in Hamburg geboren. Nachdem er in Caſſel ſeine Studien beendet hatte, begab er ſich mit ſeiner Schweſter Louiſe, die ſich ſpäter unter dem Namen der Mad. Dulcken[1]) als Pianiſtin bekannt machte, auf eine Concertreiſe, welche ihn (1825) auch nach Leipzig führte, wo er ſich im Gewandhaus hören ließ. Sodann trat er (1827) in das Orcheſter des Königsſtädter Theaters in Berlin ein, verließ aber dieſe Stellung ſchon zwei Jahre darauf, um zu Dorpat im Hauſe eines lievländiſchen Edelmannes v. Liphardt, der ſpäter David's Schwiegervater wurde, die Führung eines ſtändigen Streichquartetts zu übernehmen. In dieſer Stellung, welche dem Künſtler zugleich Gelegenheit bot, einen Muſikverein zu dirigiren und Concertreiſen nach Petersburg und Moskau zu unternehmen, verblieb er bis zum Jahre 1835.

Am 1. März 1836 wurde David der Nachfolger Heinr. Aug. Matthäi's als Concertmeiſter im Leipziger Gewandhaus- und Theaterorcheſter, welchem er bis zu ſeinem am 18. Juli 1873 in dem ſchweizeriſchen Kurorte Kloſters erfolgten Tode angehörte.

Von David's vielen Schülern ſeien hier nur erwähnt: Friedrich Hermann[2]), ehedem erſter Bratſchiſt im Gewandhaus- und Opernorcheſter zu Leipzig; Hugo Zahn, zunächſt bis zum November 1858 Concertmeiſter in Bremen, und alsdann in Schwerin; Wolfgang Hilf, ehedem Mitglied der Caſſeler Hofcapelle; Engelbert Röntgen, Concert-

1) Sie war Hofpianiſtin der Herzogin von Kent, wurde 1811 geboren und ſtarb 1850.

2) Er hat ſich durch eine bedeutende Anzahl von Arrangements, ſo wie neuerdings auch durch Veröffentlichung einer Violinſchule bekannt gemacht.

meiſter in Leipzig; Jacobſohn, ehedem Concertmeiſter in Bremen; Decke, angeblich in der Carlsruher Hofcapelle; Schradieck, ehedem Concertmeiſter im Gewandhausorcheſter zu Leipzig; Pickel, Concertmeiſter in Petersburg; Abel, Concertmeiſter in München; Naret-Koning, Concertmeiſter in Frankfurt a. M.; Wehrle, Mitglied der Weimariſchen Hofcapelle; Hegar, Muſikdirektor in Zürich; Roſe in New-York; Braſſin, zuletzt Dirigent des Tonkünſtlervereins in Breslau; Franziska Frieſe, Japha, Seiß, Robert Heckmann und Wilhelmj.

Ohne Vergleich der bedeutendſte unter allen vorgenannten Zöglingen David's iſt Aug. Emil Daniel Friedr. Victor Wilhelmj. Er darf zugleich als einer der Hauptvertreter des Violinſpiels in der Gegenwart bezeichnet werden.

Wilhelmj, durch ſein angeborenes eminentes Geigertalent zum Violinvirtuoſen prädeſtinirt, hat während der Jahre 1878—1882, ſo zu ſagen, die ganze Erde bereiſt, überall, wo civiliſirte Menſchen exiſtiren, ſeine Meiſtergeige erklingen laſſen und ſich dadurch im wahren Sinne des Wortes einen Weltruf erworben. Zahlreiche Triumphe waren die Folge ſeiner ausgedehnten Kunſtreiſen. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß er auch in den Hauptſtädten aller europäiſchen Länder ſeine außerordentlichen Leiſtungen mit durchſchlagendem Erfolg zur Geltung gebracht hat. Und auf dieſen Umſtand wird er mit Recht größeren Werth legen, als auf den rauſchenden Enthuſiasmus, welchen ſein Erſcheinen in den übrigen Welttheilen erregt hat. Wilhelmj's Kunſt zeichnet ſich vor Allem durch eine nahezu unfehlbare Sicherheit in Bewältigung ausgeſuchter techniſcher Schwierigkeiten, namentlich aber im doppelgriffigen, accordiſchen und Octaven-Spiel aus. Seine Intonation läßt kaum etwas zu wünſchen übrig, und die Sauberkeit und Deutlichkeit aller Arten von Paſſagen iſt höchſt bemerkenswerth. Die Tongebung erweiſt ſich von ungewöhnlich kräftiger Energie, Fülle und Glanz, Eigenſchaften, welche allerdings weſentlich durch eine lebhaft beflügelte und häufig wechſelnde Bogenführung mitbedingt werden. Im Übrigen iſt Wilhelmj's Spielweiſe durch temperamentvolle Lebendigkeit und feurige Ausdrucksweiſe gekennzeichnet, welche letztere ſich mitunter vielleicht in zu überwiegendem Maße geltend macht, ſo daß die Nüancen des Zarten nicht immer

zu gleichberechtigter Wirkung gelangen. Doch empfängt man ſtets den Eindruck vorzüglicher, ganz eigenartiger Leiſtungen. Es hat dem Künſtler denn auch im Laufe der Zeit nicht an zahlreichen Ehrenbezeugungen und Auszeichnungen gefehlt. So wurde er zum Ehrenbürger ſeiner Geburtsſtadt Uſingen, ſo wie zum Ehrenmitglied mehrerer künſtleriſcher und gelehrter Geſellſchaften ernannt. Auch durch Verleihung des Profeſſortitels und verſchiedener Ordensdecorationen iſt Wilhelmj geehrt worden.

Des Künſtlers Wirkſamkeit betreffend iſt noch zu erwähnen, daß er auch als Componiſt für ſein Inſtrument thätig geweſen iſt. Außer einigen Geigenſätzen eigener Erfindung exiſtiren von ihm Tranſcriptionen Bach'ſcher, Chopin'ſcher und Wagner'ſcher Tongebilde.

Aug. Wilhelmj, geboren d. 21. September 1845 in dem naſſauiſchen Orte Uſingen, empfing ſchon im zarten Alter muſikaliſche Eindrücke. Seine Mutter hatte bei André in Offenbach, ſowie bei Chopin auf dem Klavier und im Geſange bei dem berühmten Bordogni in Paris eine Ausbildung genoſſen, die ſie zu ungewöhnlichen Leiſtungen befähigte. Allem Anſchein nach hat ſie ihrem Sohn das muſikaliſche Talent gegeben, um deſſen Pflege ſie ſich denn auch wohl hauptſächlich verdient machte.

Frühzeitig erhielt Wilhelmj einen tüchtigen Violinlehrer in dem Hofconcertmeiſter Conrad Fiſcher zu Wiesbaden. Dieſer brachte ſeinen ebenſo begabten als gelehrigen Schüler ſo ſchnell vorwärts, daß er ſchon vor Ablauf des 7. Lebensjahres vor Henriette Sonntag eine gelungene Probe ſeines Talentes ablegen konnte, welche der gefeierten Sängerin eine höchſt ermuthigende Äußerung entlockte, worin ſie dem Kunſtjünger das ſchmeichelhafte Prognoſticon ſtellte, dermaleinſt ein deutſcher Paganini zu werden, — ein geflügeltes Wort, welches übrigens ſchon manchem jugendlichen Geigentalent in wohlmeinender Geſinnung zugerufen worden iſt.

Das erſte öffentliche Auftreten Wilhelmj's erfolgte am 8. Januar 1854, und zwar in Limburg an der Lahn zu einem wohlthätigen Zweck. Zwei Jahre ſpäter, am 17. März 1856, konnte der Knabe ſchon mit entſchiedenem Erfolg im Wiesbadener Hoftheater ſich als Soliſt hören laſſen. Sehr bald ſtellte ſich denn auch bei ihm, vielleicht

mit auf Anregung naheſtehender Perſonen, der Wunſch ein, ſich der Künſtlerlaufbahn widmen zu dürfen. Hierzu zeigte ſich indeſſen der Vater, ehedem Obergerichtsanwalt in preußiſchen Dienſten, lange Zeit nicht geneigt. Erſt als Franz Liſzt im Jahre 1861 zu Gunſten des unaufhaltſam aufſtrebenden Talentes ſein Votum abgegeben hatte, erklärte ſich der Vater zur Ertheilung ſeiner Zuſtimmung bereit.

Liſzt bethätigte weiter noch dadurch ſeine lebhafte Theilnahme für den jungen Wilhelmj, daß er ihn zu Ferd. David nach Leipzig brachte, um denſelben perſönlich für ſeinen Schützling zu intereſſiren. Während eines dreijährigen Curſus (1861—64) wurde dieſer nun Zögling der Leipziger Muſikſchule, und genoß dort außer David's Unterricht auch denjenigen Richter's und Hauptmann's im theoretiſchen Fache. Nachträglich wurde hierin auch noch Joachim Raff zeitweilig ſein Lehrer.

Da Wilhelmj bei ſeinem Eintritt in die Muſikſchule bereits einen hohen Grad der techniſchen Ausbildung auf der Violine erreicht hatte, ſo kam es hauptſächlich darauf an, ihn in die claſſiſche Literatur der Geigencompoſition, ſowie der Kammermuſik einzuführen, wodurch er vor den maßloſen Ausſchreitungen und Excentricitäten des Virtuoſenthums bewahrt blieb.

Nach einem einjährigen Aufenthalt in Leipzig producirte ſich Wilhelmj in der öffentlichen Frühjahrsprüfung der Muſikſchule mit einer der ſchwierigſten Violincompoſitionen. Es war das Fis moll-Concert von Ernſt, welches er in außerordentlicher Weiſe zur Geltung brachte. Der Erfolg war ſo durchſchlagend, daß er ſchon im November desſelben Jahres zu einem Debüt im Gewandhausconcerte veranlaßt werden konnte. Bei dieſer Gelegenheit trug er Joachim's „Ungariſches Concert" vor. Mochten nun die Anſtrengungen des künſtleriſchen Studiums, oder ſonſt eine Veranlaſſung ungünſtig auf das körperliche Befinden gewirkt haben, — er erkrankte ernſtlich nach dem Verlaſſen der Muſikſchule, wodurch er längere Zeit der gewohnten Thätigkeit entzogen wurde. Dann aber, nachdem er ſich wieder erholt hatte, begab er ſich im Herbſt 1865 auf ſeine erſte Kunſtreiſe, die ihn zunächſt nach der Schweiz führte. Im folgenden Jahre concertirte er in Holland und England. Überall, wo er ſich hören ließ,

fanden ſeine Leiſtungen die größte Anerkennung. Während der nächſten Jahre beſuchte Wilhelmj nach und nach alle Haupt- und größeren Städte Europa's mit immer ſteigenden Erfolgen. Im Frühjahr 1877 war er bei den Wagnerconcerten in London betheiligt. Die Mühewaltungen, denen er ſich dabei zu unterziehen hatte, erſchöpften indeſſen zum zweiten Male ſeine Kräfte, und warfen ihn wiederum aufs Krankenlager, — diesmal mit der Gefahr für Leib und Leben. Endlich wiederhergeſtellt, folgte er zu Anfang 1878 einer Einladung nach Italien, und im Herbſt desſelben Jahres auch nach Nordamerika, von wo aus er, wie bereits oben mitgetheilt wurde, ſeine Weltreiſe antrat. Im Juli 1882 kehrte er von derſelben wohlbehalten und bereichert durch die mannichfachſten Erlebniſſe und Erfahrungen in die Heimath zurück. Er lebt ſeitdem auf ſeiner Villa in Biebrich-Mosbach bei Wiesbaden, aber nicht, um auf ſeinen Lorbeeren zu ruhen, ſondern auch ferner mit ganzer Hingebung ſich dem künſtleriſchen Beruf zu weihen.

George Japha, geb. 27. Auguſt 1835 in Königsberg, beſuchte von 1850—53 das Leipziger Conſervatorium, und wurde hier David's, dann aber Edmund Singer's Zögling. Hierauf genoß er noch eine Zeitlang Alard's Unterricht in Paris. Nach mehreren Reiſen wurde er im Herbſt 1863 als Concertmeiſter und Lehrer bei der Muſikſchule in Cöln angeſtellt.

Franz Romulus Seiß, geboren zu Dresden d. 7. Auguſt 1830, empfing die erſte Anleitung im Violinſpiel durch den Kammermuſikus Joſeph Dominik, und war dann von 1846—48 Schüler David's auf dem Leipziger Conſervatorium. Nach Dresden zurückgekehrt, ſtudirte er bei Lipinski deſſen Violincompoſitionen. Sodann beſuchte er auf einer Concertreiſe die Hauptſtädte Öſterreichs und ging hierauf 1851 nach Paris, um auch Alard's Lehrmethode kennen zu lernen. 1853 trat er als Acceſſiſt in die Berliner Hofcapelle. Demnächſt war er als Concertmeiſter in Düſſeldorf thätig. Seit 1856 wirkt er in gleicher Eigenſchaft in Barmen.

Engelbert Röntgen, geb. 30. September 1829 zu Deventer, trat in ſeinem 19. Lebensjahre, nachdem er ſich im elterlichen Hauſe für die Muſik vorbereitet, und daneben auch in der Malerei

verſucht hatte, 1848 in die Leipziger Muſikſchule ein und wurde Schüler David's und Hauptmann's. Er bildete ſich zu einem ebenſo tüchtigen Violinſpieler wie Muſiker aus. Nach Abſolvirung des Conſervatoriums wurde er Mitglied und 1869 zweiter Concertmeiſter des Leipziger Orcheſters, welchem er noch gegenwärtig angehört. Er iſt der Vater des jugendlichen Tonſetzers Julius Röntgen, welcher ſich durch Veröffentlichung mehrerer Inſtrumentalcompoſitionen vortheilhaft bekannt gemacht hat.

Ein anderer trefflicher Schüler David's iſt Simon Jacobſohn, geboren 24. December 1839 in Mitau. Frühzeitig offenbarte er muſikaliſches Talent, für deſſen Ausbildung jedoch bei der beſchränkten Lage ſeiner Familie anfänglich nichts Entſcheidendes gethan werden konnte. Erſt ſpäter fand er Gelegenheit, beim Concertmeiſter Weller in Riga die Elemente des Violinſpiels zu erlernen, während er ſich vorher nur mit Aufſpielen zum Tanz beſchäftigt hatte, um wenigſtens etwas zu erwerben. Mitauer Kunſtfreunde, welche ſich für ihn intereſſirten, machten es ihm möglich 1858 nach Leipzig zu gehen, um als Zögling der dortigen Muſikſchule unter David's Leitung die höheren Studien des Violinſpiels zu machen. Schon nach Jahresfriſt konnte er mit Erfolg als Soliſt im Gewandhausconcert auftreten. Hierauf unternahm er eine Kunſtreiſe in ſeine Heimath, die ihn nach Petersburg führte, von wo er 1860 nach Bremen als Concertmeiſter berufen wurde. Nach zwölfjährigem Wirken daſelbſt ging er nach Nordamerika und übernahm das Concertmeiſteramt im Thomas'ſchen Orcheſter zu New-York, deſſen Mitglied er noch gegenwärtig iſt.

Henry Schradieck, der Sohn eines Muſikers in Hamburg, geboren am 29. April 1846, erhob ſich zu ſo bedeutender Leiſtungsfähigkeit, daß er 1874 als Nachfolger ſeines Lehrmeiſters David an deſſen Stelle nach Leipzig berufen wurde. Aus dieſer Stellung ſchied er freiwillig ſchon wieder 1882 aus, um ſich vorzugsweiſe dem Lehrfach zu widmen. Den erſten Unterricht erhielt Schradieck von ſeinem Vater, dann wurde er 1857 für ein Jahr Schüler Hubert Léonard's in Brüſſel, worauf er von 1859—1861 noch die Lehre David's genoß. Seine Thätigkeit als ſelbſtſtändiger Künſtler begann

er in Bremen, wo er 1863 den Concertmeiſterdienſt verſah. Weiterhin wirkte er bis 1868 als Lehrer des Violinſpiels am Conſervatorium zu Moskau, ging dann zur Übernahme des Concertmeiſteramtes nach Hamburg und vertauſchte dieſen Poſten 1874 mit dem Leipziger. Neuerdings iſt er einem Rufe nach Cincinnati gefolgt. Von Schradieck ſind einige didaktiſche Violincompoſitionen im Druck erſchienen.

Der Holländer Johann Joſeph David Naret-Koning wurde David's Schüler, nachdem er den vorbereitenden Unterricht des Violiniſten Bunten in ſeiner Vaterſtadt Amſterdam genoſſen. Während der Jahre 1859—1870 wirkte er als Concertmeiſter in Mannheim, von wo er in gleicher Eigenſchaft nach Frankfurt a. M. berufen wurde. Er iſt am 25. Februar 1838 geboren.

Friedrich Hegar, geb. d. 11. October 1841 in Baſel, bildete ſich während der Jahre 1857—1861 auf der Leipziger Muſikſchule unter David's Anleitung zu einem gewandten Violiniſten, war nach kurzer Wirkſamkeit als Concertmeiſter im Bilſe'ſchen Orcheſter Muſikdirektor in der elſäſſiſchen Fabrikſtadt Gebweiler, und übernahm hierauf von 1863—1865 den Concertmeiſterdienſt in Zürich, welchen er dann mit der Funktion eines ſtädtiſchen Capellmeiſters und Direktors der züricher Muſikſchule vertauſchte. Durch rege, energievolle Thätigkeit hat er ſich im Laufe der Jahre zu einem der angeſehenſten und einflußreichſten Künſtler in der Schweiz emporgeſchwungen.

Karl Roſe, auch Carlo Roſa genannt, in Hamburg am 21. März 1842 geboren, wirkte 1863 als Concertmeiſter in Hamburg, gab dieſe Stelle aber 1865 auf, um mit der Sängerin Parepa, deren Gatte er ſpäter wurde, Concertreiſen zu machen. Dieſe führten das Künſtlerpaar nach Amerika. Seine Thätigkeit als geſchätzter Geiger vertauſchte er ſpäter mit der eines Opernimpreſario zu New-York.

Als ein trefflicher Zögling der David'ſchen Schule iſt noch Gerhard Braſſin, ein jüngerer Bruder des bekannten Clavirvirtuoſen zu erwähnen. Am 10. Juni 1840 in Aachen geboren, wo ſein Vater als Baryton iſt bei der Oper thätig war, empfing er ſeine Ausbildung auf dem Leipziger Conſervatorium. Er bekleidete nach-

einander die Concertmeiſterämter in Bern (1863), wo er zugleich Lehrer an der Muſikſchule war, und in Gotenburg. 1874 übernahm er das Lehramt am Stern'ſchen Muſikinſtitut in Berlin, und nach Ablauf eines Jahres die Direktion des Breslauer Tonkünſtlervereins, welche er indeſſen 1880 ſchon wieder aufgab.

Georg Julius Robert Heckmann, geb. in Mannheim am 3. November 1848, genoß dort zunächſt den Unterricht Jean Becker's und Naret-Koning's, worauf er im vierzehnjährigen Alter Mitglied des Mannheimer Orcheſters wurde. Der Wunſch, ſich weiter zu vervollkommnen, führte ihn auf die Leipziger Muſikſchule, welche er von 1865—1867 beſuchte. Während dieſer Zeit war er David's Schüler. Von 1867—1870 verſah er das Concertmeiſteramt bei den Leipziger Euterpe-Concerten, begab ſich dann auf Reiſen und übernahm 1872 am Kölner Stadttheater die Stellung als Concertmeiſter, welche er noch gegenwärtig bekleidet. Heckmann hat ſich ebenſowohl als Solo- wie auch als Quartettſpieler einen angeſehenen, wohlverdienten Namen erworben.

Wir kehren zu den Schülern Ludwig Spohr's zurück, von denen zunächſt

Franz Hartmann, geb. 29. Juli 1809 in Ehrenbreitſtein, zu erwähnen iſt. Er erlernte die Anfangsgründe des Violinſpiels bei ſeinem Vater, der ſelbſt Muſiker und Mitglied des Orcheſters in Coblenz war. Nachdem er ſich unter Beihilfe anderer Fachmänner einen gewiſſen Grad von Tüchtigkeit erworben, vollendete er in den Jahren 1824—25 ſein Studium in Caſſel bei Spohr, der ein beſonderes Wohlwollen für den ſtrebſamen Jüngling an den Tag legte. Dann wandte er ſich nach Hamburg und von dort nach Frankfurt am Main. Hier fand er durch C. Guhr Anſtellung bei der erſten Violine im Stadtorcheſter. Im Jahre 1833 entzog ihn die Militärpflicht ſeinem Berufskreiſe. Er leiſtete ſie als Clarinettiſt bei der Capelle eines rheiniſchen Infanterieregiments in Cöln ab. Der Zufall fügte es, daß Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz bei ſeiner Anweſenheit am Rhein den Künſtler in einem Violinſolo hörte, und dieſem Umſtande verdankte Hartmann ſeine augenblickliche Befreiung vom Soldatenſtande. 1836 übernahm er die Funktionen des Concertmeiſters am

Theater und bei den „Gesellschaftsconcerten“ in Cöln, neben denen er sich die Pflege des Quartettspiels mit echtem Künstlersinn angelegen sein ließ. Überdies war er bei der Kölner Musikschule als Lehrer des Violinspiels thätig. Ein typhöses Fieber raffte ihn am 6. April 1855 im kräftigsten Mannesalter dahin.

Spohr's Lieblingsschüler Jean Joseph Bott, der vielleicht wie kein anderer, wenigstens in früheren Jahren, die Spielweise seines Meisters in gewissen Beziehungen reproducirte, und von dem dieser an die Mozartstiftung in Frankfurt berichtete, daß er nie einen so fähigen Schüler gehabt als ihn, wurde am 9. März 1826 zu Cassel geboren. In früher Jugend schon erhielt er nicht nur Violin-, sondern auch Clavierunterricht von seinem Vater, einem Mitglied der kurfürstl. Capelle, und entwickelte sich so schnell, daß man ihn als achtjährigen Knaben bereits öffentlich auftreten lassen konnte. Nun übernahm Spohr seine weitere Ausbildung, zu der später noch die theoretische Unterweisung Hauptmann's kam. Als diesem die Leipziger Cantorwürde übertragen wurde, leitete Spohr gleichfalls die Compositionsstudien Bott's. 1841 wurde Bott durch das Stipendium der Mozartstiftung ausgezeichnet, und nachdem er sich mannichfach als Concertspieler von seltener Begabung bewährt hatte, wurde er 1848 zum Hofconcertmeister und 1852 zum zweiten Hofcapellmeister in Cassel ernannt. Dennoch verließ er später seine Vaterstadt und übernahm 1857 die Direktion der Meiningen'schen Hofcapelle, dann aber den Concertmeister- und bald darauf auch den Capellmeisterposten in der Hannover'schen Capelle; seit 1878 pensionirt, lebt er gegenwärtig als Vorsteher einer Musikschule in Magdeburg. Bott hat mehrere Violincompositionen veröffentlicht, doch sich auch in anderen Gattungen versucht und namentlich zwei Opern, „der Unbekannte“ und „Aktäa“, geschrieben, die mehrfach zur Aufführung gelangten.

August Kömpel, einer der begabteren Violinisten der jüngeren Generation, welcher durch seine ausgezeichneten Anlagen Spohr's besondere Theilnahme erregte, wurde am 18. August 1831 in Brückenau geboren, wo sein Vater als Musiker lebte. Im December 1840, also mit Beginn des neunten Lebensjahres trat er in die Würzburger Musikschule ein. Nachdem er diese verlassen, kam Kömpel im Februar

1844 nach Caſſel. Hier fand er einen Gönner in dem Amtsrath Lübner, der ihm die nöthigen Subſiſtenzmittel gewährte, während Spohr ihm die Auszeichnung eines unentgeldlichen dreijährigen Unterrichtes angewährte. Nun war Kömpel ſo weit im Geigenſpiel vorgeſchritten, daß er mit Erfolg für ſich allein weiter ſtudiren konnte. Seine Tüchtigkeit verſchaffte ihm auch bald eine Stellung: er wurde Mitglied der Caſſeler Hofcapelle, welcher er von 1849 bis zum Herbſt 1852 angehörte. Während dieſer Zeit benutzte er die Sommerferien dazu, um bei Ferd. David in Leipzig noch einige Studien zu machen. 1852 an verließ Kömpel Caſſel, um als Soliſt in die Hannover'ſche Hofcapelle einzutreten. Hier war ſeines Bleibens bis 1861. Inzwiſchen unternahm er auch eine größere Kunſtreiſe, die ihn über Frankfurt nach Brüſſel, Paris und London führte. In allen dieſen Städten concertirte Kömpel mit beſtem Erfolg. Auf einer zweiten Reiſe, die er 1861 antrat, verweilte er längere Zeit in Holland und am Niederrhein als gern geſehener und beifällig aufgenommener Künſtler. Auch im Leipziger Gewandhausconcert ließ er ſich mit Auszeichnung hören. Dieſe und andere ehrenvolle Erfolge als Soliſt bewirkten zu Anfang 1863 ſeine Berufung als Concertmeiſter an den Weimaraner Hof; eine ehrenvolle Stellung, die er noch gegenwärtig bekleidet. Während ſeiner allgemein geſchätzten Wirkſamkeit in der thüringer Reſidenz machte er von Zeit zu Zeit immer kleinere und größere Concertausflüge, die ihn u. A. im Winter 1866—1867 nochmals nach Paris führten.

Kömpel, im Beſitze einer ſchön geſchulten Technik, iſt ein ebenſo gewandter als gediegener Violiniſt, der neben den ſchwierigſten Aufgaben des ſoliſtiſchen Faches auch mit Verſtändnis und Geſchmack die Meiſterwerke der Quartettmuſik in höchſt anerkennenswerther Weiſe darzuſtellen weiß.

Als Schüler Spohr's ſind noch die Gebrüder Bargheer zu nennen.

Carl Louis Bargheer, ein gediegener Geiger von echt deutſcher Sinnesart, wurde am 31. December 1832 in Bückeburg geboren, wo ſein Vater in der fürſtlichen Capelle zunächſt als Oboebläſer, dann aber als Muſikmeiſter thätig war. Von dieſem erhielt

Carl mit Beginn des ſiebenten Jahres den erſten Unterricht nach Campagnoli's Violinſchule. Dieſe Anleitung wurde neben dem Gymnaſialbeſuch bis zum Auguſt des Jahres 1849 fortgeſetzt. Dann genoß der zum Jüngling herangewachſene Muſenſohn die Gunſt, bei Spohr in Caſſel ein Jahr lang zu ſtudiren. Dieſer empfahl ihn an die Detmolder Hofcapelle, in welcher er ſogleich bei der erſten Violine eine feſte Stellung fand. Der Landesfürſt, welcher ſich für ſein Talent intereſſirte, gewährte ihm bald darauf die Mittel, um noch für einige Monate nicht nur bei Ferd. David, ſondern ſpäter auch noch bei Joachim in Hannover weiter zu ſtudiren. Im Grunde handelte es ſich hierbei nur um vorübergehende Anregungen, welche Bargheer jedoch mit großer Intelligenz für ſich auf eigene Hand zu verwerthen verſtand. Im Jahre 1860 wurde der Künſtler von ſeinem fürſtlichen Gönner zum Concertmeiſter, und zwei Jahre ſpäter zum Hofcapellmeiſter ernannt. Bargheer hat ſich auf mannichfachen Reiſen als trefflicher Soliſt bewährt, und wirkt ſeit Auflöſung der Detmolder Capelle (1876) als Concertmeiſter in Hamburg und außerdem als Lehrer des Violinſpiels in der dortigen Muſikſchule. Sein jüngerer Bruder

Guſtav Adolph Bargheer, geb. 21. October 1840, erhielt gleichfalls von ſeinem ſiebenten Lebensjahre ab den Unterricht des Vaters, und dann für einige Zeit (1857—1858) auch denjenigen Ludwig Spohr's und Joſ. Joachim's. Nach vollendeter Lehrzeit wurde er bei der erſten Violine in der Detmolder Capelle angeſtellt, von wo er dem Ruf als Concertmeiſter nach Münſter folgte. Seit 1866 iſt er als Lehrer des Violinſpiels an der Muſikſchule zu Baſel und zugleich als Concertmeiſter thätig.

Neben der Caſſeler erhob ſich zu eigenthümlicher Bedeutung die Wiener Schule. Es iſt unzweifelhaft, daß Spohr auch auf ſie nicht nur durch ſeinen zweijährigen Aufenthalt in Wien, ſondern auch durch ſeine Compoſitionen einen gewiſſen Einfluß ausübte. Indeſſen war derſelbe doch nicht ſtark genug, um eine von den Normen des Caſſeler Violinmeiſters abweichende Richtung zu verhindern, die, wie ſchon früher bemerkt wurde, in einer vorwiegend virtuoſen Tendenz

beruhte. So zeigt die Wiener Schule in dieſer, wie in mancher andern Beziehung den natürlichen Gegenſatz zwiſchen ſüddeutſchem, mehr ſinnlich äußerlichem, wenn auch ſpirituellem, und norddeutſchem ernſtem, innerlich geartetem Weſen. Zwar bewegte ſich Schuppanzigh durchaus noch innerhalb der Grenzen des gediegenſten Muſikerthums, aber ſchon ſein Schüler Joſeph Mayſeder, einer der vorzüglichſten Vertreter des Wiener Violinſpiels zu Anfang dieſes Jahrhunderts, verfolgte die Bahn, welche die dortige Schule eben kennzeichnet. Er repräſentirte ſowohl als Componiſt, wie auch als ausübender Künſtler das zierlich elegante Genre. Demgemäß war ſeinen Leiſtungen ein ſalonartig brillantes und anmuthiges Weſen eigen. Energie der Tongebung und Empfindung, ſo wie kräftige Gegenſätze blieben hierbei ausgeſchloſſen. Ausgezeichnetes ſoll der Künſtler im reizvoll pikanten Vortrag Haydn'ſcher Quartette geleiſtet haben.

Mayſeder's Spielweiſe läßt ſich auch heute noch ſehr deutlich aus ſeinen zahlreichen ſorgſam bearbeiteten — es ſind etwa 60 Werke im Ganzen von ihm gedruckt — Compoſitionen erkennen. Sie beſtehen nicht nur in Soloſtücken (Concerten, Polonaiſen, Rondo's und Variationen) ſondern auch in Streichquintetten und -Quartetten, ſo wie Clavierſonaten mit Violinbegleitung. Für den Kammerſtyl fehlte es dem Autor an Gedankenkraft, poetiſcher Inſpiration und höherem Geſtaltungsvermögen, während manche ſeiner, wenn auch genrehaften und großentheils veralteten Violinſtücke ſich ehedem durch ihre angenehme ſehr geigengemäße Wirkung großer Beliebtheit erfreuten.

Am 26. October 1789 in Wien geboren, lebte Mayſeder in gleichförmiger Weiſe ſeinem Berufe, ohne jemals als Concertſpieler gereiſt zu ſein. Nur in Wien trat er als ſolcher, und zwar mit ebenſo ausdauerndem als großem Erfolge auf. Thatſächlich war er der bevorzugte Liebling des Wiener Publikums lange Zeit hindurch. In jüngeren Jahren gehörte er eine Zeit lang als zweiter Geiger zum Schuppanzigh'ſchen Quartett. Dann wirkte er als kaiſerl. Kammervirtuos in den Orcheſtern des Stephans-Domes ſo wie des Hofopernntheaters, und verſah ſchließlich den Concertmeiſterdienſt der k. Capelle. Sein Tod erfolgte 1863.

Schuppanzigh's zweiter hier zu berückſichtigender Schüler, Joſeph Strauß, geb. 1798 in Brünn, wandte ſich 1821 nach Peſt und Temesvar und 1824 nach Carlsruhe, wo er 1825 zum Hofcapellmeiſter ernannt wurde. Seit 1863 penſionirt, ſtarb er am 1. December 1866.

Von Mayſeder's Zöglingen ſeien hier genannt: Wolff, Hafner, Adelburg, De Ahna und Hauſer.

Heinrich Wolff, geb. 1. Januar 1813 zu Frankfurt am Main, wirkte ſeit 1838 als geſchätzter Concertmeiſter in ſeiner Vaterſtadt. Den erſten Unterricht empfing er von einem holländiſchen Geiger Namens Binger in London, wohin ſeine Familie 1815 gezogen war. Nach Binger übernahm Spagnoletti, damals erſter Violiniſt an der italieniſchen Oper zu London, die weitere Ausbildung Wolff's. Im Jahre 1824 kehrte dieſer nach Frankfurt zurück, und vertraute ſich der Lehre François Fémy's, eines Schülers Balliot's an, genoß aber darauf noch den Unterricht des Concertmeiſters Hoffmann. In der Compoſition wurde Schnyder von Wartenſee ſein Lehrer. Vier Jahre ſpäter ging Wolff nach Wien, um auch bei Mayſeder einen Curſus durchzumachen, und zugleich unter Seyfried's Anleitung im Compoſitionsfache zu arbeiten. Wolff war weiterhin vielfach auf Kunſtreiſen.

Carl Hafner, geb. 23. November 1815 in Wien, war zugleich Janſa's Schüler, und übte ſeine Kunſt als Concertmeiſter in Hamburg. Er ſtarb dort im Januar 1861.

Seiner Lehre wurde Otto v. Königslöw theilhaftig, ein trefflicher, gediegener Spieler, der ſeit 1858 als Concertmeiſter in Cöln wirkte. Geboren zu Hamburg am 14. November 1824, erhielt er vom 7. bis 14. Lebensjahre Unterricht von ſeinem Vater, der ſich, obwohl nur Liebhaber, als Schüler Andreas Romberg's ſehr wohl auf das Violinſpiel verſtand. Hierauf wurde ihm die Unterweiſung eines Spohr'ſchen Schülers, Namens Pacius zu Theil, und endlich noch für einige Zeit diejenige Hafner's. Während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Leipzig machte er theoretiſche Studien unter Hauptmann's Leitung. Vom Jahre 1846—58 war er auf Kunſtreiſen als Soloſpieler thätig. 1881 trat er infolge eines Armleidens, nachdem

er den Professortitel erhalten, von seiner Stellung als Concertmeister zurück.

August, Ritter v. Adelburg, ursprünglich für die diplomatische Laufbahn bestimmt, geb. 1830, war von 1850—54 Mayseder's Schüler und machte sich auf einer Reise durch Deutschland als Violinvirtuos und Componist bekannt. Er starb am 20. October 1873.

Heinrich Karl Hermann De Ahna hatte zuerst Mayseder und hierauf Mildner im Prager Conservatorium zum Lehrer. Trotz erfreulicher Erfolge, die er bei seinem öffentlichen Auftreten vom zwölften Lebensjahre ab in Wien und anderen großen Städten errang, gab er die Musik auf und widmete sich der militärischen Laufbahn, indem er im Herbst 1851 in die österreichische Armee eintrat. 1853 zum Lieutnant befördert, betheiligte er sich als solcher am Kriege des Jahres 1859, kehrte dann aber doch wieder zur Kunst zurück. Nachdem er Deutschland und Holland bereist hatte, fand er 1862 Anstellung bei der ersten Violine in der Berliner Hofcapelle, welcher er seit 1868 als Concertmeister angehört. Ein Jahr später wurde er auch zum Lehrer an der Hochschule für Musik ernannt. De Ahna ist am 22 Juni 1835 in Wien geboren. Als Solist hat er lohnende Anerkennung gefunden. Für seine gute künstlerische Gesinnung spricht selbstredend der Umstand, daß er im Joachim'schen Quartett die zweite Violine vertritt. Er zeigt dadurch in nachahmenswerther Weise, daß ihm die Sache, welche er vertritt, höher steht, als das persönliche Interesse.

Miska Hauser, geb. 1822 in Preßburg, hat sich vorzugsweise die elegante und gefällige Manier seines Lehrmeisters Mayseder angeeignet. Sein geschmeidiger, doch kleiner Ton ist von sauberem Schliff, und die Intonation läßt nichts zu wünschen übrig. Er gehört gleichfalls der virtuosen Richtung an, beutet dieselbe jedoch vorzugsweise nach Seite des anspruchslos gemüthlichen Salongenre's aus. Hauser hat große Weltreisen gemacht. Außer Europa bereiste er nicht nur Amerika, sondern auch Australien. Seine transatlantischen Erlebnisse sind von ihm unter dem Titel „Wanderbuch eines Virtuosen" veröffentlicht. Hauser war zeitweilig auch Zögling Böhm's,

des tonangebenden Meisters der Wiener Schule im gegenwärtigen Jahrhundert.

Joseph Böhm, geb. 4. April 1795 zu Pest, wuchs nicht unter den Einflüssen der von ihm selbst vertretenen Schule auf, sondern genoß zuerst den Unterricht seines Vaters und dann den Rode's. Die Bekanntschaft dieses Meisters machte er in Polen, als derselbe sich dort auf seiner Heimreise von Rußland aufhielt. 1816 besuchte Böhm Wien und spielte mit entschiedenem Beifall im Burgtheater während der Zwischenakte. Weiterhin begab er sich mit dem Pianisten Peter Pixis zu Concerten nach Italien, kehrte aber dann nach Wien zurück und trat dort häufig auf, veranstaltete auch regelmäßige Quartettsoiréen. Im Jahre 1827 stellte er jedoch seine öffentliche Wirksamkeit ein, und widmete sich ganz dem Lehrfach. 1821 erfolgte seine Anstellung in der Hofcapelle, nachdem er 1819 schon als Lehrer des Violinspiels am Conservatorium einen Wirkungskreis gefunden hatte. Diese Thätigkeit gab er 1848, seinen Platz aber in der Hofcapelle 1868 auf. Von 1823—25 bereiste er als Concertist Deutschland und Frankreich. Am 23. März 1876 starb er. Über sein Spiel findet sich in der Wiener Musikzeitung (Jahrg. 1820, S. 789) folgende Bemerkung: „Ton, Führung des Bogens, Reinheit in den Applicaturen, Geschwindigkeit der Finger sind die besonderen Vorzüge eines Violinspielers, die er mit Umsicht, Geschmack, Tiefblick und Kenntnis der Kunst verbinden muß, wenn er den höchsten Punkt erreichen will. Herr Böhm besitzt alle diese Eigenschaften in vorzüglichstem Grade. Nur etwas mehr Schatten und Licht in sein Spiel zu bringen empfehlen wir ihm". Wie Treffliches er auch geleistet haben mag, sein größerer Ruhm gründet sich darin, der musikalischen Welt einige ausgezeichnete Violinspieler gegeben zu haben, unter denen

Joseph Joachim obenan steht. Dieser in seiner Art einzige Künstler, geboren am 28. Juni 1831 in Kitse nahe bei Preßburg, besuchte frühzeitig (1838) die Wiener Musikschule und wurde hier Böhm's Schüler, nachdem er schon in Pest bei dem dortigen Concertmeister Szervaczinski Unterricht erhalten hatte und unter dessen Assistenz öffentlich aufgetreten war. Als neunjähriger Knabe spielte er dann

gemeinſchaftlich mit drei anderen Jugendgenoſſen, unter denen die Gebrüder Helmesberger waren, die Quartettconcertante von L. Maurer in einem Concerte zu Wien.[1]) Im Herbſt 1843, alſo in einem Alter von zwölf Jahren, kam er ausgeſtattet mit einer muſterhaft durchgebildeten Technik nach Leipzig und trat dort in einem Concert der Sängerin Viardot-Garcia auf. Felix Mendelsſohn-Bartholdy, der ſogleich ein lebhaftes Intereſſe für den äußerlich unſcheinbaren Knaben gewann, gewährte ihm die Auszeichnung, bei ſeinen Vorträgen ſelbſt die Clavierbegleitung zu übernehmen. Joachim's muſikaliſche Zukunft war hiermit entſchieden. Der feinſinnige Schöpfer der Sommernachtstraummuſik zog den Kunſtjünger in ſeine Nähe, und im häufigen Verkehr mit ihm und anderen vorzüglichen Meiſtern Leipzigs gewann Joachim während der folgenden Jahre eine höhere künſtleriſch äſthetiſche Bildung, die ſein geiſtiges Weſen aufs Glücklichſte entwickelte und ihm eine dem Virtuoſen-Standpunkte durchaus entgegengeſetzte gediegene Richtung gab. Mit anhaltendem Eifer wurden von ihm neben den muſikaliſchen auch wiſſenſchaftliche Studien betrieben. Trotzdem fand er Zeit zu häufigen Concertausflügen nach den Hauptſtädten Norddeutſchlands ſo wie nach England. In der Compoſitionslehre war er Hauptmann's Schüler, im Violinſpiel förderte ihn hin und wieder Ferdinand David's Rath. Doch beſchränkte ſich dies auf einige Zuſammenkünfte, bei denen Joachim neu einſtudirte Concertſtücke vorſpielte, um David's Urtheil zu hören. Von einem eigentlichen Violinunterricht war hierbei um ſo weniger die Rede, als Joachim eines ſolchen im Grunde nicht mehr bedurfte. Er iſt alſo nicht als Schüler David's zu betrachten, für den er ſelbſt ſich auch keineswegs ausgiebt. Von wichtig eingreifender Bedeutung waren dagegen die Beziehungen zu Mendelsſohn, ſo wie die Geſammteinflüſſe der damaligen reichbewegten muſikaliſchen Atmoſphäre Leipzig's. Unter ſolchen Verhältniſſen iſt es erklärlich, wenn Joachim bei ſeinem ſeltenen Talent bald zu einer außerordentlichen Erſcheinung heranreifte.

Im October 1850 verließ Joachim Leipzig, wo er auch eine Zeit-

1) Ed. Hanslick: Geſch. d. Concertweſens in Wien, S. 343.

lang als Viceconcertmeiſter im Orcheſter thätig geweſen war, um auf Franz Liſzt's Veranlaſſung als Concertmeiſter in die Weimar'ſche Capelle zu treten. Nach dreijährigem Zeitraum gab er dieſen Wirkungskreis auf, um einen gleichen in der Hannover'ſchen Capelle zu übernehmen. Doch bald wurde er von dem Concertmeiſterdienſt entbunden und mit dem Titel eines Concertdirektors zum Leiter der Hofconcerte ernannt. Durch die folgenreichen Ereigniſſe des Jahres 1866 löſte ſich dies Verhältnis. Mit der ſich nun günſtig darbietenden Gelegenheit, Joachim für Berlin zu gewinnen, wurde ſogleich die Idee verbunden, den Künſtler mit dem Titel eines Profeſſors als Direktor an die Spitze der 1868 eröffneten Hochſchule für Muſik zu ſtellen. In ſeinem neuen Wirkungskreis entfaltete Joachim eine höchſt erſprießliche Wirkſamkeit nicht nur als Lehrmeiſter, ſondern auch insbeſondere als Dirigent. Die unter ſeiner Leitung ſtehenden Vokal- und Inſtrumentalconcerte der Hochſchule ſind als muſterhaft anerkannt. Aber auch auswärts, und namentlich auf Muſikfeſten in Bonn und Düſſeldorf hat Joachim dirigirend zur Ehre der Kunſt gewirkt.

Joachim erhob ſich auf die Höhe ſeiner vollen Leiſtungsfähigkeit mit dem Eintritt in das männliche Alter. Schon im Jahre 1853 durften wir in Betreff ſeines Auftretens als Soloſpieler beim Niederrheiniſchen Muſikfeſt [1]) von ihm ſagen, daß er „durch die ganz und gar meiſterhafte, vielleicht bis jetzt unerreicht daſtehende Reproduktion des Beethoven'ſchen Violinconcertes alle Gemüther in die tiefſte Bewegung ſetzte, und daß er zum Höchſten in ſeiner Kunſt berufen ſei". Bei ſeinem im November 1860 erfolgten Auftreten in Dresden veranlaßte er folgende Kundgebung: [2]) „Joachim's unvergleichliches Violinſpiel zeigt das wahrhafte Muſterbild, das Ideal eines vollkommenen Geigers, mit Beziehung auf unſere Gegenwart natürlich. Weniger kann und darf man nicht von ihm ſagen, aber auch nicht mehr, und es iſt genug. Was aber dieſen erſten aller lebenden Violiniſten

1) Signale f. d. muſ. Welt (Jahrg. 11, Nr. 25).

2) Der Verf. d. Blätter erlaubt ſich hier, wie ſchon vorhin, ſeine eigenen Worte anzuführen. (S. Wiſſenſchaftl. Beilage der Leipziger Ztg. vom Jahre 1860, Nr. 92).

außerdem so hoch über das jetzige Virtuosenthum, nicht bloß seiner Fachgenossen, sondern der ganzen Musikwelt hinaushebt, ist die Tendenz, in der er seinen Beruf ausübt. Joachim will nicht Virtuose im herkömmlichen Sinne, er will Musiker vor allen Dingen sein. Und er ist es, — ein bei seiner absolut dominirenden Stellung um so nachahmenswertheres Beispiel für alle Jene, die, vom Dämon kleinlicher Eitelkeit besessen, immernur ihr langweiliges „Ich" zur Schau stellen wollen. Joachim macht Musik, seine eminente Leistungsfähigkeit befindet sich allein im Dienste der echten, wahren Kunst, und so ist es recht. Man muß diesen Künstler dafür besonders lieb und werth halten".

Unzweifelhaft ist es, daß Joachim durch die bezeichnete Richtung auf den größten Theil der Solospieler Deutschlands einen sehr maßgebenden Einfluß ausgeübt hat. Mehr und mehr hat sich seit seinem rühmlichen Vorgange in den sogenannten Virtuosenconcerten eine gediegenere Tendenz hinsichtlich der Wahl des Darzustellenden Bahn gebrochen.

Joachim ist als ausübender Künstler stets bedeutend geblieben, ja, sein geistiges Wesen hat sich mit den reiferen Mannesjahren noch wesentlich geklärt und vertieft. In der unvergleichlichen Wiedergabe der classischen Meisterwerke ist er nach wie vor noch immer einzig und unerreicht: er hat in der That keinen ebenbürtigen Rivalen. Mag er nun das, von ihm im reproductiven Sinne neu geschaffene Beethoven'sche oder Mendelssohn'sche Concert, mag er eines der Spohr'schen Concerte[1]) oder ein Bach'sches Musikstück vortragen, überall giebt er, der Eigenartigkeit jedes Meisters gerecht werdend, das Vollkommene. Und eben so Großes leistet er im Quartettspiel. Die harmonische Ineinsbildung aller für die vollendete Darstellung des musikalisch Schönen erforderlichen Eigenschaften besitzt er in einem Maße, wie kein anderer seiner Zeitgenossen. Wenn Joachim's Spiel in den sechziger Jahren gelegentlich den Eindruck machen konnte, als ob er

1) Joachim spielte Spohr schon Mitte der vierziger Jahre, — (wenn ich nicht irre im Sommer 1846) — dessen E moll-Concert in einem improvisirten Gewandhausconcert so vollendet vor, daß ihm die wärmste Anerkennung des Altmeisters der Geige zu Theil wurde.

einer weicheren und überwiegend zart geglätteten Ausdrucksweise den Vorzug vor der ihm eigenen elastisch schwungvollen Geistesfrische gegeben hätte, so war dies eine nur vorübergehende Erscheinung, welche sehr bald wieder überwunden wurde. Das Wesen seines Geistes prägt sich am Entschiedensten in seiner Behandlung des Cantabile aus. Es ist bei großer Wärme durch einen romantisch-lyrischen, von leiser Träumerei angehauchten Zug charakterisirt. Daher vermag er Stücke, wie z. B. das Adagio in Beethoven's Violinconcert, ebenso unnachahmlich als hinreißend wiederzugeben. Keineswegs ist indeß damit ein Mangel an gesunder, kräftiger Männlichkeit verbunden. Doch diese letztere giebt sich mehr in einem sinnigen, von mildem Ernst erfüllten Tone kund als in stürmisch entfesselter Leidenschaft. Alles trägt hier, bei maßvoller Haltung, den Stempel edelsten Gefühlsausdruckes.

Aber auch im Allegro ist Joachim's Spiel von vollendeter Beherrschung und Schlagfertigkeit, wobei ihn eine nervig intensive, und dabei doch für die zartesten Nüancen ergiebige Tonbildung wesentlich unterstützt. In poetischer Durchdringung des Einzelnen weiß er die Gegensätze des Kunstwerkes harmonisch so zusammenzufassen, daß ein einheitlich geschlossenes, vom Schwunge eigenthümlich gehobener Begeisterung getragenes Ganze zur Erscheinung gelangt. Nie hat Joachim trotz mannichfaltigster Farbengebung und reichster Nüancirung zu Extravaganzen sich hinreißen lassen: tiefe Einsicht und Divinationsgabe, die ihn zu getreuer Interpretation der Tonschöpfungen unserer großen Meister in seltenem Maße befähigen, führten ihn sicher an der Klippe willkürlicher oder subjectiv eigenwilliger Auffassungsweise vorüber, ohne daß er dabei nöthig gehabt hätte, seine Individualität zu verleugnen. Besonders charakteristisch für sein Spiel ist die schön beherrschte Ruhe, das gleichmäßig Gehobene einer stets vornehmen Gefühlsweise, sowie jene Ungezwungenheit und Einfachheit des Ausdrucks, die das untrügliche Merkmal höchster künstlerischer Vollendung bildet. Solche Eigenschaften verbürgen den mühelos ungetrübten Genuß, von dem nichts abzurechnen bleibt.

Überall, wo Joachim noch erschien, schlugen ihm freudig erregt

die Herzen ſeiner Zuhörer entgegen. Reichſte Lorbeeren ſind ihm geſpendet worden. Er hat ſie zu keiner Zeit geſucht, weil er ihrer nicht bedurfte. Stets vielbegehrt, konnte er ſich doch niemals zu jenem Virtuoſen-Wanderleben entſchließen, welches früher oder ſpäter immer zerſtreuend und ernüchternd wirkt. Er zog es, ohne ſich der weiteren Öffentlichkeit zu entziehen, vor, ſeine Concertreiſen, die ihn neuerdings auch nach Rußland und Italien führten, auf ein gewiſſes Maß zu beſchränken, um ſich einerſeits die für Ausübung ſeines hohen Berufs erforderliche künſtleriſche Sammlung und Weihe zu bewahren, und andererſeits, um ſich dem heimiſchen Wirken ungeſchwächt widmen zu können, in welchem er einen wichtigen Theil ſeiner Lebensaufgabe erkennt. Eine Ausnahme davon macht ſeine ſeit den vierziger Jahren alljährlich regelmäßig wiederkehrende Betheiligung an der Londoner Concertſaiſon, ein feſt gegründetes Verhältnis, welches für die Beſtändigkeit der, unſerem Meiſter auch in England allgemein entgegengebrachten Verehrung ſpricht. Ein äußeres Zeichen für die letztere iſt die, ihm von der Cambridger Univerſität verliehene Doctorwürde.

Von ſeinen Compoſitionen hat Joachim bis jetzt nicht viel der Öffentlichkeit übergeben. Sie beſtehen in den Ouvertüren zu „Hamlet“ und „Demetrius“, in einer „elegiſchen Ouvertüre“, ferner in einer „Scene der Marfa“ aus Demetrius für Altſolo und Orcheſter, einigen Märſchen, Fantaſieſtücken für Geige und Clavier, ſo wie in zwei Violinconcerten. Von dieſen iſt das ſogenannte „ungariſche“ das bedeutendere. Außerdem erſchienen von ihm in neuerer Zeit im concertirenden Styl gehaltene Violinvariationen mit Orcheſterbegleitung, welche bei ſorgſam gewählter und geiſtreicher Geſtaltung ebenſo die edle Richtung des Künſtlers offenbaren, wie die übrigen vorgenannten Compoſitionen. Wirken ſie auch trotz eigenartiger und geiſtig bedeutſamer Züge nicht gerade mit zündender Kraft, ſo zeugen ſie doch, in ihrer Totalität betrachtet, von einem ungewöhnlich hohen Streben, welches zu ehrender Anerkennung auffordert.

Joachim's unſchätzbare Verdienſte um die Kunſt des Violinſpiels in unſerer Gegenwart finden ihre Ergänzung in dem von ihm mit unermüdlicher Hingebung ausgeübten Lehramt. Ihm fiel nicht allein die Miſſion zu, die Berliner Schule in bedeutſamſter Weiſe von

Neuem zu beleben, ſondern zugleich die noch ſchönere Aufgabe, im Geiſte Spohr's für die von demſelben geſchaffene deutſch-nationale Schule auf das Erfolgreichſte thätig zu ſein, wozu ihn außer einem ſeltenen pädagogiſchen Talente ſeine ernſte und tiefe Kunſtauffaſſung ganz beſonders befähigt.

Von ſeinen zahlreichen Zöglingen, die aus allen Weltgegenden herbeikamen, um ſeiner Lehre theilhaftig zu werden, nennen wir der Altersſtufe nach zunächſt:

F. Fleiſchhauer, geb. am 24. Juli 1834 zu Weimar, ſeit 1865 Hofconcertmeiſter in Meiningen. Anfangs der funfziger Jahre genoß er Joachim's Unterricht während deſſen Wirkſamkeit in Weimar. Weiterhin war noch für einige Zeit Ferd. Laub ſein Lehrer. Nach beendetem Studium trat F. in die Weimaraner Capelle, wurde dann 1860 als Soloſpieler nach Aachen, und fünf Jahre ſpäter nach Meiningen berufen, wo er noch wirkt und in beſonderer Schätzung ſteht.

Sodann iſt zu erwähnen: Richard Himmelſtoß, geb. 17. Juni 1843 in Sondershauſen, wo ſein Vater der Hofcapelle als erſter Clarinettiſt angehörte. Im achten Lebensjahre begann der Violinunterricht bei dem Concertmeiſter Ulrich. Er währte etwa bis zum 15. Jahre. Hierauf trat Himmelſtoß als Hofmuſikus in die fürſtliche Capelle ſeiner Vaterſtadt. Auf Fürſprache des Capellmeiſters Marpurg, welcher in den ſechziger Jahren als Dirigent in Sondershauſen fungirte, erhielt H. ein Stipendium, welches er dazu benutzte, um für fünf Monate nach Hannover zu gehen, um unter Leitung Joachim's ſich zu vervollkommnen, der ſich für das Talent des Jünglings lebhaft intereſſirte und ihn in jeder Weiſe förderte. Hierauf trat H. wieder in ſeine frühere Stellung als Kammermuſikus. Durch Max Bruch, welcher 1867 das Capellmeiſteramt in Sondershauſen übernahm, wurde er veranlaßt, im Frühjahr 1870 nach Berlin zum Beſuch der Hochſchule für Muſik zu gehen. Er wurde hier zum zweiten Mal Joachim's Schüler, der ihn nach 9 Monaten ſchon mit dem Zeugnis der Reife entlaſſen konnte. Im nächſten Jahre (Herbſt 1871) wurde er von Bernhard Scholz als Concertmeiſter für den Orcheſter-Verein in Breslau gewonnen. In dieſer Stellung iſt er bis jetzt ge-

blieben. Himmelſtoß gehört als Solo-Geiger der gediegenen Richtung an, und iſt auch als Quartettſpieler insbeſondere tüchtig.

Joſeph Ludwig, ein Bonner Kind, geboren am 6. April 1844, beſuchte zunächſt die Kölner Muſikſchule vom April 1859 bis September 1863 und wurde dann während der beiden folgenden Winter Joachim's Schüler. 1869 nahm Ludwig ſeinen Aufenthalt in London, wo ihm im folgenden Jahre die bis dahin von Leopold Janſa bekleidete Profeſſur des Violinſpieles an der Londoner „Academy of Music“ übertragen wurde. Der ſtrebſame Künſtler gewann ſehr bald große Beliebtheit als Lehrmeiſter, nicht nur in dem genannten Inſtitut, ſondern auch in angeſehenen Privatkreiſen. Seit fünf Jahren veranſtaltet Ludwig, der ein vorzüglicher Quartettſpieler iſt, regelmäßige Kammermuſikſoiréen, in denen vorzugsweiſe die letzten Streichquartette zu Gehör gebracht werden.

Ludwig iſt ein feinſinniger Violiniſt, der eben ſo ſehr mit künſtleriſchem Verſtändnis und durchgebildetem Geſchmack, wie mit edelem, und dabei ſtets natürlichem Ausdruck die Werke der claſſiſchen Meiſter darzuſtellen weiß.

Der Schweizer Karl Jahn, geb. 29. Auguſt 1846 in Bern, erhielt den erſten Violinunterricht vom Muſikdirektor Edele, und ſetzte denſelben neben dem Studium der Theologie, welches er anfänglich zu ſeinem Beruf erwählt hatte, unter Anleitung des Concertmeiſters Gerhard Braſſin fort. Theoretiſchen Unterricht empfing er vom Muſikdirektor Adolph Reichel.

Da die Neigung zur Muſik ſich nach und nach überwiegend geltend machte, gab Jahn das theologiſche Studium, dem er ſchon einige Semeſter hindurch obgelegen hatte, auf, und widmete ſich ganz der Kunſt. Dieſer Entſchluß wurde zugleich Veranlaſſung, 1870 die Hochſchule für Muſik in Berlin zu beſuchen, um zunächſt De Ahna's, dann aber Joachim's Lehre theilhaftig zu werden.

Nachdem durch den Fortgang Braſſin's die Concertmeiſterſtelle in Bern vacant geworden war, wurde dieſelbe Jahn übertragen, der zugleich auch Lehrer des Violinſpieles an der dortigen Muſikſchule iſt.

Sein Landsmann Karl Courvoiſier, geboren in Baſel am 12. November 1846, machte ſeine Studien ſeit 1867 in Leipzig und

auf der Berliner Hochſchule, wo er Joachim's Lehre genoß. Zeitweilig lebte er dann als Violinlehrer in Berlin und Frankfurt am Main. 1875 ließ er ſich in Düſſeldorf nieder, wo er außer der Lehrthätigkeit als Dirigent wirkt. Courvoiſier machte ſich durch eine ſchätzbare pädagogiſche Schrift „Die Violin-Technik" bekannt, welche durch Nachdruckausgaben in England und Schweden weitere Verbreitung gefunden hat. Er beſitzt ein ausgeſprochenes Lehrtalent für ſein Inſtrument, bethätigte ſich aber auch ſelbſt als Spieler und iſt überdies in der Tonſetzkunſt wohlerfahren.

Fritz Struß, geb. 28. November 1847 in Hamburg, hatte zuerſt bei einem Violinſpieler ſeiner Vaterſtadt, Namens Unruh, von 1854—1857 Unterricht. Da er ein der Ausbildung werthes Talent zeigte, ſeine Eltern ihrer beſchränkten Lage halber indeſſen nichts für ſein weiteres Studium zu thun vermochten, ſo war er auf das Wohlwollen Anderer angewieſen. Durch freundliche Fürſprache Auguſt Wilhelmj's nahm ſich der Sangesmeiſter Stockhauſen ſeiner an und gab ein Concert zu Gunſten des jungen Struß, wodurch dieſer die Mittel zu weiterem Fortkommen gewann. Zunächſt wurde nun Auer, welcher 1865 als Concertmeiſter nach Hamburg kam, für ein Jahr ſein Lehrer. Dieſer empfahl ihn an Joachim, und ſo wurde Struß ſchließlich auch noch während der Sommermonate des Jahres 1866 Schüler dieſes Meiſters. Nach beendetem Studium fand Struß im Herbſt desſelben Jahres Anſtellung in der Schweriner Hofcapelle, welche er im Herbſt verließ, um der Berufung nach Berlin als königl. Kammermuſikus Folge zu leiſten. Struß hat ſich auch als Componiſt bethätigt, und neuerdings ein von der Kritik mit Beifall aufgenommenes Violinconcert veröffentlicht.

Georg Hänflein wurde am 17. März 1848 in Breslau geboren, war von 1862—1865 Schüler David's im Leipziger Conſervatorium und wurde hierauf während der Jahre 1866—1871 als ruſſiſcher Kammermuſiker Mitglied des Orcheſters der italieniſchen Oper zu Petersburg. Der Wunſch, ſich noch weiter auszubilden, führte ihn nach Ablauf dieſer Zeit zu Joachim, unter deſſen Leitung er drei Jahre ſtudirte. Seine vortrefflichen Leiſtungen verſchafften ihm 1874 die Anſtellung als Concertmeiſter am königl. Theater in Hannover.

Eine ebenſo auszeichnenswerthe wie originelle Erſcheinung in der Reihe der heutigen Violiniſten iſt Richard Barth, geboren am 5. Juni 1850 zu Groß-Wanzleben in der Provinz Sachſen. Dieſer Künſtler hatte nämlich in jungen Jahren, nachdem ihm bereits von ſeinem Großvater, einem Muſiker, Violinunterricht ertheilt worden war, das Unglück, ſich beim Fallen mit den Scherben einer Taſſe ſo am Mittelfinger der linken Hand zu verletzen, daß derſelbe nach erfolgter Heilung ſteif und zum Spielen vollſtändig unbrauchbar blieb. Da er trotzdem mit größter Beharrlichkeit den Wunſch kundgab, das Violinſpiel wieder aufzunehmen, ſo kam ſein Großvater auf den Einfall, ihn links ſpielen, d. h. die rechte Hand für das Griffbrett und die linke zur Bogenführung benutzen zu laſſen. Der Verſuch gelang, und nach einiger Zeit erhielt Barth den Concertmeiſter Beck in dem ſeinem Geburtsort nahegelegenen Magdeburg zum Lehrer.

Im Jahre 1861 ſiedelten Barth's Eltern nach Uhlſtädt in Thüringen über, wo er vor der Hand auf ſich ſelber angewieſen blieb, da es in dem kleinen Orte keinen Violinlehrer gab. Ein Zufall fügte es, daß die ehemalige Königin Maria von Hannover, welche bei ihrem Vater, dem Herzog von Altenburg, auf deſſen Jagdſchloß Hummelshain zum Beſuch weilte, von dem Talent des jungen Barth hörte, infolge deſſen ſie den Wunſch ausſprach, ſeine Leiſtungen kennen zu lernen. Dies hatte zur Folge, daß er 1863, begünſtigt durch die Munificenz ſeiner hohen Gönnerin, nach Hannover gehen konnte, um dort Joachim's Schüler zu werden, und zugleich das Realgymnaſium zu beſuchen. Außerdem fand er auch Gelegenheit, ſich in muſik-theoretiſcher Beziehung auszubilden. Die Lehrzeit bei Joachim dauerte mit geringen Unterbrechungen bis zum Winter 1867. Nach Ablauf derſelben erhielt er durch Vermittelung ſeines Meiſters die Concertmeiſterſtelle in Münſter und 1882 diejenige in Crefeld. Barth iſt ein vorzüglicher Solo- und Quartettſpieler von gediegener muſikaliſcher Durchbildung. In erſterer Beziehung hat er ſich im Laufe der Zeit vielfach, auch außerhalb ſeines Wirkungskreiſes bewährt, und durch die wohlbeherrſchte Vorführung der ſchwierigſten Aufgaben des Violinſpieles viel Anerkennung erworben.

Der Elſäſſer Adolph Stiehle, geb. am 19. Auguſt 1850

zu Mülhauſen, ſtudirte in ſeiner Jugend unter Vieuxtemps' Leitung, den er auch auf mehreren Kunſtreiſen begleitete. Von 1863—1867 war er Schüler Hugo Heermann's in Frankfurt a. M., und während der Jahre 1869—70 und 1871—72 genoß er den Unterricht Joachim's auf der Berliner Hochſchule für Muſik. Nach abſolvirter Studienzeit machte Stiehle Kunſtreiſen. Zunächſt beſuchte er London und dann Paris. In letzterer Stadt nahm er längeren Aufenthalt, welcher durch Kunſtreiſen in Frankreich und der Schweiz unterbrochen wurde. 1876 wandte er ſich nach ſeiner Vaterſtadt, und übernahm dort die Leitung des Muſikvereins Concordia, gab dieſelbe aber ſchon nach einiger Zeit auf, um ausſchließlich als Soliſt, Quartettſpieler und Lehrer des Violinſpieles thätig zu ſein.

Heinrich Jacobſen aus Hadersleben, geb. 10. Januar 1851, bezog im 16. Lebensjahre die Leipziger Muſikſchule und wurde dort Schüler F. David's, der ſich mit Vorliebe ſeiner annahm, und ihm bald Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten gab. 1869 wurde Jacobſen bei der erſten Violine im Gewandhaus- und Theaterorcheſter angeſtellt. Hier war er drei Jahre thätig, worauf er einem Rufe der Herzogin von Anhalt-Bernburg als Soloſpieler und Leiter der Kammermuſik an deren Hofe folgte. Dieſer Wirkſamkeit widmete J. ſich zwei Jahre lang, zwiſchendurch größere Kunſtreiſen nach Dänemark u. ſ. w. unternehmend. Indeſſen hegte Jacobſon trotz der bis dahin erreichten Erfolge den Wunſch, ſich noch weiter zu vervollkommnen, und ſo begab er ſich 1873 nach Berlin, um Joachim's Schüler zu werden. Das Glück begünſtigte ihn hierbei inſofern, als ihm im Hinblick auf ſeine Leiſtungen ein zweijähriges Regierungsſtipendium zuerkannt wurde. Durch die muſterhafte Unterrichtsmethode ſeines Meiſters angeeifert, regte ſich während der neu aufgenommenen Studien alsbald in ihm die Idee, für die von Joachim geſtiftete Schule durch Betheiligung am Lehrfache miteinzuſtehen. Mit großem Eifer gab er ſich demſelben hin, und nachdem er einige glückliche Reſultate erzielt hatte, wurde er 1876 als Lehrer des Violinſpiels für die Berliner Hochſchule gewonnen, an der er ſeither unausgeſetzt gewirkt hat.

Der neuerdings vielgenannte Violiniſt Waldemar Meyer, geb. zu Berlin am 4. Februar 1853, wurde von Joſeph Joachim vier

Jahre lang unentgeltlich unterrichtet und zu einem vorzüglichen Geiger herangebildet. In seinem zwanzigsten Lebensjahre schon fand er eine Anstellung in der Berliner Hofcapelle bei der ersten Violine. Diesen Platz verließ er mit Beginn des Jahres 1881, um sich durch Kunstreisen bekannt zu machen, nachdem er bereits vorher mit Pauline Lucca eine Concertreise durch Deutschland unternommen hatte. Er fand dabei Gelegenheit, in den angesehensten Concertunternehmungen Englands, Frankreichs und Belgiens mit günstigem Erfolg aufzutreten. Seine Leistungen thun sich bei großem, vollem und edlem Ton durch echt musikalisches Wesen, so wie durch warmblütige, lebensvolle Empfindung hervor. Auch fehlt es seiner Vortragsweise nicht an einem feineren charakteristischen Ausdruck.

Gustav Holländer, in der oberschlesischen Stadt Leobschütz am 15. Februar 1855 geboren, erhielt den ersten Violinunterricht vom 6. bis zum 12. Lebensjahre bei seinem Vater, einem kunstgebildeten Dilettanten. 1867 trat er als Schüler Ferd. David's in die Leipziger Musikschule ein, und zwei Jahre später als Zögling Joachim's in die Berliner Hochschule für Musik. Seine selbstständige künstlerische Wirksamkeit begann er im Hofopernorchester zu Berlin als Kammermusiker bei der ersten Violine. Dazu kam 1875 die Lehrthätigkeit in dem Kullack'schen Musikinstitut. Zur Aufgabe beider Stellungen wurde er im October 1881 durch die Berufung als Concertmeister und Lehrer an der Rheinischen Musikschule in Köln veranlaßt. Holländer hat sich vielfach in der Öffentlichkeit, auch auswärts, als ein ungewöhnlich begabter Solovioliniſt von großer Gewandtheit und musikalischer Durchbildung gezeigt, und gleicherweise in der Ausführung von Kammermusik Treffliches geleistet. Schon während seiner Berliner Wirksamkeit veranstaltete er mit dem angesehenen Pianisten Xaver Scharwenka vielbeliebte Kammermusikaufführungen in der Singakademie, und gegenwärtig ist er, mit Georg Japha an der ersten Geige abwechselnd, an dem Kölner Streichquartett betheiligt.

Auch in der Violincomposition bethätigte Holländer sich. Es sind von ihm mehrere gefällig ansprechende und wohlgesetzte Salonstücke im Druck erschienen.

Julius Blankenſee wurde am 9. April 1858 zu Warburg in Weſtphalen geboren und beſuchte von 1873—1877 die Berliner Hochſchule als ſpecieller Zögling Joachim's. Zwei Jahre ſpäter ging er nach Sondershauſen, wo er die Ernennung zum Kammervirtuoſen erhielt. Doch verblieb er nicht lange in dieſer Stellung. Gegenwärtig iſt er Concertmeiſter am Stadttheater zu Nürnberg. Blankenſee wird als ein ſehr guter Violiniſt gerühmt, der in ſeinem Wirkungskreiſe allgemeine Anerkennung genießt.

Johann S. Kruſe, der Sohn eines aus Hannover herſtammenden und im Jahre 1851 nach Auſtralien ausgewanderten Pharmaceuten, iſt am 23. März 1859 zu Melbourne geboren. Das Violinſtudium, welches er im 9. Lebensjahre begann, förderte ihn ſo ſchnell, daß er ſchon frühzeitig vielfach öffentlich auftreten konnte. 1876 begab er ſich nach Deutſchland, um noch weitere Studien unter Joachim's Leitung zu machen. Dann übernahm er das Concertmeiſteramt beim Philharmoniſchen Orcheſter in Berlin, welches durch ſeine Leiſtungen ſchnell zu bedeutendem Anſehen in der deutſchen Hauptſtadt gelangte.

Von ungewöhnlicher Begabung für das Violinſpiel iſt Richard Gompertz, geb. den 27. April 1859 in Köln. Neben dem Beſuch des Gymnaſiums bis zum vollendeten 17. Lebensjahre empfing er ſeit 1870 nacheinander den Unterricht Derckum's und O. v. Königlöw's. Dann war er drei Jahre lang Eleve der Berliner Hochſchule, und während dieſer Zeit ſpeciell Joachim's Schüler. Nachdem er in einigen größeren Rheiniſchen Städten, wie Frankfurt, Köln, Bonn, Aachen und Elberfeld ſeine erſten, beifällig aufgenommenen Debüts als Soloſpieler gemacht, wurde er zum Lehrer und Concertmeiſter an der „Cambridge University musical society“ ernannt. Doch entzog ihn dieſer Stellung ſeine 1883 erfolgte Berufung zum Profeſſor des Violinſpieles an der neuerdings eröffneten, und unter dem Protektorat des Prinzen von Wales ſtehenden Muſikſchule am „Royal College of Music“ zu London. Gompertz iſt ein talentvoller Spieler von vielſeitiger muſikaliſcher Bildung, der auch für das Compoſitionsfach entwickelungsfähige Anlagen beſitzt.

Marie Soldat, im Beſitz eines ausgeſprochenen Geigentalen-

tes, wurde am 25. März 1863 in der ſteiermärkiſchen Hauptſtadt Graz geboren, erhielt im fünfjährigen Alter bereits Muſikunterricht, und beſuchte vom folgenden Jahre ab ein Clavierinſtitut ihrer Heimathsſtadt. Im 9. Lebensjahre begann ſie unter Anleitung Eduard Pleiner's, eines Zögling's der Prager Muſikſchule, das Studium der Geige, welches durch den im Jahre 1877 erfolgten Tod des genannten Lehrers für längere Zeit unterbrochen wurde. Marie Soldat widmete ſich inzwiſchen aufs Neue dem Clavierſpiel, gab dasſelbe aber im Frühjahre 1879 wiederum auf, um ſich unter Auguſt Pott's Leitung im Violinſpiel weiter auszubilden. Doch währte dieſer Unterricht nur ein halbes Jahr, denn durch Vermittelung Johannes Brahms', welcher bei einem Aufenthalt in Graz die jugendliche Spielerin kennen lernte und hörte, wurde ſie Joachim zugeführt, bei dem ſie, in die Berliner Hochſchule aufgenommen, vom Herbſt 1879 bis zum Sommer 1882 ihre Studien fortſetzte. Sie iſt gegenwärtig noch Privatſchülerin dieſes Meiſters, hat aber ſchon ſeit dem Winter 1882—1883 mannichfache Proben ihrer ſchönen, nicht nur violiniſtiſch ſondern auch muſikaliſch erfreuenden Begabung in öffentlichen Concerten abgelegt, ſo daß ihr bei fortgeſetzter gedeihlicher Entwickelung ein günſtiges Prognoſticon zu ſtellen iſt.

Unter den bemerkenswertheſten Schülern Joachim's ſind außer den vorerwähnten noch zu verzeichnen: Willie Heß, gegenwärtig Concertmeiſter in Frankfurt am Main; Kummer aus Dresden in London; Miß Shinner, eine ſehr anmuthige graziöſe Spielerin, ebenfalls in London; Schiever in Liverpool; Moſer aus Semlin; Pietro Melani aus Neapel, jetzt in Buenos Ayres, ein feinfühliger, auch im Vortrage claſſiſcher Muſik ſich auszeichnender Geiger; Waldemar Toſte in Copenhagen; Ernſt Skalitzky, Concertmeiſter in Bremen; Joſeph Kotek, Lehrer an der Berliner Hochſchule für Muſik; Henri Petri, Concertmeiſter in Leipzig; Carl Halik, Concertmeiſter in Mannheim; J. Schnitzler in Rotterdam, ſowie Tivadar Nachèz und Jenö Hubay.

Ueber die ſechs erſten der Genannten ſind nähere Nachrichten nicht vorhanden. Die Uebrigen werden, je nach ihrer Nationalität, in den folgenden Abſchnitten Berückſichtigung finden.

Die nächſt Joachim noch zu berückſichtigenden Schüler Joſeph Böhm's ſind: Ernſt, Georg Hellmesberger, der ältere, Dont, Singer, Rappoldi, Ludwig Straus, Grün und Reményi.

Große Berühmtheit erlangte Heinrich Wilhelm Ernſt. Bis zu einem gewiſſen Grade war er Nachahmer Paganini's, dem er, mächtig angezogen durch die Eigenthümlichkeit des Italieners, längere Zeit nachreiſte, um von ſeiner Kunſt zu profitiren. Als Frucht davon iſt der „Carneval de Venise“, jene pikante Burleske zu betrachten, in der gleichſam ein Kunſtfeuerwerk des Virtuoſenthums abgebrannt wird. Dies Effektſtück iſt hauptſächlich aus Reminiscenzen der Paganini'ſchen Spielweiſe zuſammengeſetzt, und ſo hatte der Italiener Recht, wenn er gelegentlich gegen Ernſt äußerte: „Il faut se méfier de vous“. Ernſt blieb jedoch keineswegs in der Richtung des „Carneval“ befangen. Er war auch edleren, obwohl nicht eben tiefen Regungen zugänglich. Sein höchſt gewandtes und glänzendes, durch eine farbenreiche und oft ſympathiſche Tongebung getragenes Spiel ließ ein heißblütiges Temperament erkennen, das ſich aber mehr in ſtoßweiſen Emotionen, als in einer gleichmäßig vertheilten Wärme und Schwunghaftigkeit kundgab. Ernſt war eine von der Gemüthsſtimmung durchaus abhängige Wallungsnatur; hieraus erklärt ſich die Ungleichheit ſeiner Leiſtungen, welche eben ſo oft anziehender als unbefriedigender Art waren, denn nicht ſelten wurde die Wirkung ſeines Spieles durch das Mißlingen techniſcher Wagniſſe und erheblicher Intonationsunſauberkeiten beeinträchtigt. Daß Ernſt überwiegend der virtuoſen Richtung huldigte, zeigen ſeine keineswegs gewöhnlichen, ſondern vielmehr durch ein ſpirituelles Moment belebten Compoſitionen, die überdies manche Seiten der Violine in charakteriſtiſcher Weiſe entfalten. Doch haben ſie als Muſikſtücke keinen poſitiven Werth. Jedenfalls hatte der Künſtler in der von ihm mit Vorliebe gepflegten Richtung vorzugsweiſe ſeine Erfolge zu ſuchen, denn ſein Beſtreben, ſich durch den Vortrag claſſiſcher Schöpfungen auch als guter Muſiker zu legitimiren, war doch im Ganzen nur von einem zweifelhaften Erfolg begleitet. In gewiſſen Beziehungen vermochte er nicht die virtuoſe, auf den äußerlichen Effekt ausgehende Vortragsweiſe zu unterdrücken, wie er denn auch bei der Wiedergabe

von Kammermuſikwerken ſich ſogar erlaubte, willkürliche Verzierungen anzubringen. Seit ſeinem Jünglingsalter lebte Ernſt meiſt auf Reiſen, die ihn durch ganz Europa führten. Er wurde 1814 in Brünn geboren und ſtarb am 8. October 1865 in Nizza an einem Rückenmarksleiden.

Georg Hellmesberger, am 24. April 1800 in Wien geboren, war zuerſt Sopraniſt in der Hofcapelle und erhielt dann den erſten Violinunterricht von ſeinem Vater; weiter ſtudirte er unter Förſter's und Böhm's Leitung. 1828 trat er an Schuppanzigh's Stelle als Concertmeiſter bei der Oper. Später wurde er Mitglied der kaiſerl. Capelle und Lehrer des Violinſpiels an der Muſikſchule. Er hat einige Compoſitionen veröffentlicht. Am 16. Auguſt 1873 ſtarb er in Neuwaldegg bei Wien.

Sein älteſter Sohn Georg, geb. 1828 zu Wien, den er ſelbſt unterrichtete, bildete ſich zu einem tüchtigen Violiniſten aus, und bethätigte ſich auch als Tonſetzer. Er wurde nach Hannover als Concertmeiſter berufen, wo er ſchon 1853 ſtarb.

Der jüngere Hellmesberger, mit Vornamen Joſeph, geb. 3. November 1829, war gleichfalls Schüler ſeines Vaters, und gelangte infolge bedeutender Leiſtungsfähigkeit zu hochangeſehener Stellung in ſeiner Vaterſtadt Wien. 1851 wurde er zum Lehrer am Conſervatorium, ſo wie zum Direktor der Geſellſchaft der Muſikfreunde und 1860 zum Concertmeiſter in der Hofcapelle ernannt. Das Lehramt am Conſervatorium gab er auf, nachdem 1877 ſeine Ernennung zum Hofcapellmeiſter erfolgt war. Als Violiniſt hat ſich Joſeph Hellmesberger hauptſächlich im Quartettſpiel ausgezeichnet. Es exiſtiren mehrere Compoſitionen von ihm im Druck. Sein Sohn, Namens Joſeph, geb. 1855, iſt ſeit 1878 Soloviolíniſt bei der Hofcapelle, und Lehrer am Conſervatorium.

Jacob Dont, Schüler ſeines Vaters, ſo wie der Wiener Muſikſchule, bildete ſich zu einem trefflichen Violiniſten. Gegenwärtig wirkt er als Lehrer des Violinſpiels am Conſervatorium ſo wie als Mitglied der kaiſerl. Capelle. Er veröffentlichte mehrere vorzügliche Etüdenwerke, welche auch als Muſikſtücke höheren Anforderungen

entſprechen. Geboren wurde er in Wien d. 2. März 1815. Ein bemerkenswerther Schüler von ihm iſt der Geiger

Leopold Auer, geb. d. 28. Mai 1845 zu Veszprim in Ungarn. Den erſten Unterricht empfing er in der Peſter Muſikſchule von Ridley Kohne. Von 1857—58 beſuchte er das Wiener Conſervatorium. Hier war Dont ſein Lehrer. Eine Zeitlang erfreute er ſich dann noch Joachim's Anleitung in Hannover. 1863 wurde er Concertmeiſter in Düſſeldorf, 1866 in Hamburg. Dieſes Amt hat er ſeit 1868 in der Petersburger Hofcapelle übernommen. Zugleich iſt er Lehrer des Violinſpiels an der Muſikſchule der kaiſerl. Reſidenz. Auer wird als vorzüglicher Geiger gerühmt.

Edmund Singer, Concertmeiſter in Stuttgart, wurde am 14. October 1831 zu Totis in Ungarn geboren. Bevor er Böhm's Unterricht genoß, war er Schüler Ridley Kohne's in Peſt. 1846 wirkte er als Soloviolinist am Peſter Theater, und von 1853—61 war er Concertmeiſter in Weimar, dann wandte er ſich nach Stuttgart, wo er in gleicher Eigenſchaft fungirt. Seinem Spiel iſt glatte, geſchmeidige Tonbildung und virtuos geſchulte Technik eigen. Gegenwärtig giebt er im Verein mit M. Seifriz eine umfangreiche Violinſchule heraus.

Eduard Rappoldi, geb. 21. Februar 1839 in Wien, hatte zum erſten Lehrer Leopold Janſa und genoß hierauf den Unterricht Böhm's. Im theoretiſchen Fach unterwies ihn Simon Sechter. Nach zurückgelegtem Studium trat Rappoldi ins Wiener Hofopernorcheſter, dem er von 1854—1861 angehörte. Von da ab bis zum Jahre 1866 war er Concertmeiſter in Rotterdam und während des Zeitraumes von 1866—1870 nacheinander Dirigent in Lübeck, Stettin und Prag. Dann übernahm er ein Lehramt für Violine an der Berliner Hochſchule bis zu ſeiner 1877 erfolgten Berufung als Hofconcertmeiſter in Dresden. Rappoldi iſt ein gewandter und künſtleriſch einſichtiger Violiniſt.

Ein vorzüglicher Geiger von gediegener muſikaliſcher Richtung iſt Ludwig Straus, geb. d. 28. März 1835 in Preßburg. Seine muſikaliſche Bildung empfing er im Wiener Conſervatorium, dem er von 1842—48 angehörte. Während der beiden erſten Jahre des

Lehrcurſus war er dort im Violinſpiel Schüler Hellmesberger's; von da ab leitete Joſeph Böhm ſeine Studien, der ihm in den Jahren 1850—51 auch Privatunterricht ertheilte. Im Auguſt 1859 wurde Straus als Concertmeiſter nach Frankfurt a. M. berufen. Seine Stellung am Theater gab er 1862, diejenige bei den Muſeumsconcerten dagegen im Herbſt 1864 auf. Alsdann begab er ſich nach London. Hier fand Straus bald einen ſeinem Talent entſprechenden Wirkungskreis, zunächſt (im März 1865) als Concertmeiſter bei der Philharmonic Society, dann in gleicher Eigenſchaft bei den „New philharmonic Concerts“. Außerdem wurde ihm die Leitung einer Claſſe des Violinſpiels an der „London Academy of Music“ übertragen. Seine Leiſtungen ſind durch ſympathiſche Tongebung, ſo wie durch ſorgſamſte, geiſtreiche Detailausführung gekennzeichnet.

Jacob Grün war zuerſt Mitglied der Hannover'ſchen Hofcapelle und wurde 1869 als Concertmeiſter an die Hofcapelle nach Wien berufen, wo er noch gegenwärtig wirkt.

Reményi findet bei Beſprechung der ungariſchen Violinſpieler Berückſichtigung.

Eine der Wiener Schule verwandte Richtung laſſen die Geiger erkennen, welche aus dem Prager Conſervatorium hervorgingen. An demſelben wirkte als Lehrer des Violinſpiels zunächſt Friedrich Wilh. Pixis, durch den die Traditionen der Mannheimer Schule, wenn auch nicht mehr in völlig reiner Weiſe, herzugebracht wurden. Die bekannteſten ſeiner Lehre entſproſſenen Violinſpieler ſind außer ſeinem eigenen Sohne Theodor: Kalliwoda, Mildner, Dreyſchock und Slawik.

Johann Wenzeslaus Kalliwoda, geb. den 21. Februar 1801 in Prag, fand als zehnjähriger Knabe in der dortigen Muſikſchule Aufnahme und machte den vollen ſechsjährigen Curſus derſelben durch. Nach Beendigung ſeiner Studien wurde er als Violiniſt in das Orcheſter ſeiner Vaterſtadt aufgenommen, dem er bis zum zweiundzwanzigſten Lebensjahre angehörte. Dann beſuchte er München und hier wurde ihm die Direktion der Fürſtenberger Capelle in

Donaueſchingen angetragen, welche er erſt kurz vor ſeinem Tode niederlegte. Dieſes Amt und ſeine umfangreiche, doch für die Kunſt wenig ergiebige Thätigkeit als Tonſetzer entzogen ihn mehr und mehr dem Studium ſeines Inſtrumentes, das er in jüngeren Jahren mit Geſchmack und Gewandtheit zu behandeln wußte. Kalliwoda's mannichfache Violincompoſitionen gehören der ſogenannten Converſationsmuſik an, und gewähren heute keine Ausbeute mehr. Er ſtarb am 3. December 1866 in Carlsruhe, wohin er ſich nach ſeiner Penſionirung zurückgezogen hatte.

Mehr als Lehrer denn als ausübender Künſtler that ſich Moritz Mildner, geb. 1812 in dem böhmiſchen Orte Turnitz, hervor. Auch er verdankte ſeine muſikaliſche Bildung der Prager Muſikſchule, an welcher er nach dem Tode ſeines Meiſters Pixis als Profeſſor des Violinſpieles wirkte. Zugleich war er Concertmeiſter am Theater. Den 4. December 1865 erfolgte ſein Tod.

Von ſeinen zahlreichen Schülern zeichneten ſich vor allen Ferdinand Laub und Julius Grunwald aus. Der erſtere wurde am 19. Januar 1832 zu Prag geboren. Sein Spiel war durch eine glänzende, mit Bravour gehandhabte Technik ausgezeichnet, doch hing er ſehr von momentanen Stimmungen ab, wodurch ſeine Leiſtungen von ungleicher Beſchaffenheit waren. Gut disponirt, wußte er außerordentliche Wirkungen zu erzielen. Laub wurde, nachdem er Prag verlaſſen, von 1853—1855 Concertmeiſter in Weimar. Von 1856—64 gehörte er der königl. Capelle in Berlin als Kammervirtuos an. Dann lebte er in Wien, und ſeit dem Herbſt 1866 fand er in Moskau einen ſeinem Talente angemeſſenen Wirkungskreis als Concertmeiſter und Lehrer an der Muſikſchule. 1874 mußte er eines körperlichen Leidens halber die Karlsbader Quellen aufſuchen. Er genas aber nicht, und ſtarb ſchon am 18. März des folgenden Jahres in Gries bei Bozen. Laub veröffentlichte einige Violincompoſitionen, von denen indeſſen nur eine Polonaiſe bekannter wurde.

Julius Grunewald trat, nachdem er das Prager Conſervatorium beſucht, 1851 ins Orcheſter des Friedrich-Wilhelmſtädtiſchen Theaters in Berlin, zu deſſen Concertmeiſter er 1854 gemacht wurde. Zwei Jahre ſpäter erfolgte ſeine Berufung als Concertmeiſter nach

Cöln. Hier ſtarb er indeſſen bald in Folge einer abzehrenden Krankheit. Er galt für einen vorzüglichen Soloſpieler.

Raymund Dreyſchock, jüngerer Bruder des bekannten Claviervirtuoſen, geboren d. 20. Auguſt 1820 zu Zack in Böhmen, war ſeit 1850 zweiter Concertmeiſter im Orcheſter und Lehrer des Violinſpiels an der Leipziger Muſikſchule. Er ſtarb infolge eines Gehirnleidens am 6. Februar 1869 in der Heilanſtalt zu Stötteritz bei Leipzig.

Pixis' Sohn Theodor, geb. d. 13. April 1831, empfing die erſte Ausbildung von ſeinem Vater und begab ſich 1846 nach Paris, um dort das Violinſtudium bei Baillot fortzuſetzen. 1850 wurde er nach Cöln berufen, um dort an der Seite Hartmanns als Concertmeiſter thätig zu ſein. Nur einige Jahre bekleidete er dieſes Amt, denn ſchon am 1. Auguſt 1856 erlag er einer tödtlichen Krankheit. Pixis war ein ſorgſam geſchulter Geiger von virtuoſer Richtung.

In Betreff Slawjk's ſei auf die weiterhin zu berückſichtigenden Violiniſten Böhmens verwieſen.

Erwähnt möge hier noch werden, daß Franz Gläſer, geb. d. 19. April 1798 zu Obergeorgenthal in Böhmen, geſt. 29. Auguſt 1861 zu Copenhagen, aus der Pixis'ſchen Schule hervorgegangen iſt. Bekanntlich vertauſchte er (1817) die Violine mit dem Dirigentenſtab.

Es ſind noch mehrere deutſche Violinſpieler des gegenwärtigen Jahrhunderts zu nennen, die mit den eben betrachteten Schulen in keinem nachweisbar directen Zuſammenhange ſtehen. Dieſelben folgen hier in chronologiſcher Ordnung.

Franz Clement, nach Pohl's Angabe am 17. November 1780 in Wien geboren, ſtudirte unter Anleitung ſeines Vaters und Kurweil's, Concertmeiſter beim Grafen Grapulwich (auch Jarnowick wird als ſein Lehrer genannt), und galt als ein muſikaliſches Wunderkind. Frühzeitig begab er ſich in Begleitung ſeines Vaters auf Kunſtreiſen. Als elfjähriger Knabe kam er nach London. Haydn und Salomon dirigirten hier ſeine in den Jahren 1791—92 gegebenen

Concerte. Die Allgem. muſ. Ztg. (Jahrg. 7, S. 242 und 500) enthält folgende Urtheile über ihn: „Der Violinſpieler Clement ſpielte eine Rode'ſches Violinconcert mit all' der Gewandtheit, Eleganz und Feinheit, die man hier durchgängig an ihm bewundert und liebt; doch dürfte ſein Vortrag durch mehr Einfachheit noch gewinnen. Er überwindet die erſtaunlichſten Schwierigkeiten mit einer ganz außerordentlichen Leichtigkeit, Sicherheit und Kühnheit". — „Clement iſt ein Liebling des hieſigen Publikums und zwar mit vollem Rechte. Er ſpielt die Violine vortrefflich und iſt in ſeiner Art vollkommen, vielleicht einzig. Aber freilich in ſeiner Art. Es iſt nicht das markige, kühne, kräftige Spiel, das ergreifende Adagio, die Gewalt des Bogens und Tones, welche die Rode'ſche [1]) und Viotti'ſche Schule charakteriſirt: aber eine unbeſchreibliche Zierlichkeit, Nettigkeit und Eleganz; eine äußerſt liebliche Zartheit und Reinheit des Spiels, die C. unſtreitig unter die vollendetſten Violinſpieler ſtellt. Dabei hat er eine ganz eigene Leichtigkeit, welche mit den unglaublichſten Schwierigkeiten nur ſpielt, und eine Sicherheit, die ihn auch bei den gewagteſten und kühnſten Paſſagen nicht einen Augenblick verläßt".

Dieſen letzteren Eigenſchaften des Clement'ſchen Spieles entſpricht vollkommen die Soloſtimme des Violinconcertes, welches Beethoven für denſelben componirte, wie das in der kaiſerl. Bibliothek zu Wien aufbewahrte Manuſcript des fraglichen Kunſtwerkes beweiſt. Dasſelbe trägt die vom Meiſter herrührende eigenhändige Aufſchrift: „Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Teatro à Vienne, dal L. v. Bthvn. 1806". Clement genoß des Vorzuges, dieſe bedeutende, zu den Juwelen der Violinliteratur gehörende Tonſchöpfung, die man eine Symphonie mit obligater Violine nennen könnte, am 23. December 1806 durch ſeinen Vortrag in die Öffentlichkeit einzuführen. Es iſt unverkennbar, daß Beethoven die reiche, oft in hohen Lagen ſich bewegende, höchſt ſchwierige Figuration der Principalſtimme mit beſonderer Rückſicht auf Clement's Spielart ſetzte.

---

1) Der Berichterſtatter wußte offenbar nicht, daß Rode aus der Viotti'ſchen Schule hervorgegangen war.

Clement huldigte keineswegs ausschließlich der gediegenen künstlerischen Richtung, sondern ließ sich nicht selten durch seine gewandte Technik zu virtuosen Extravaganzen hinreißen, die ihm lauten Tadel zuzogen. In einem Bericht der Wiener Musikzeitung vom Jahre 1820 (S. 206) heißt es hierauf bezüglich: „Handelte es sich in der Musik nur um flüchtige, wie immer gestaltete Unterhaltung, so möchte Herrn Clement's Phantasiren hingehen, denn er gab uns viele erstaunliche Schwierigkeiten, gelungen besiegt, manche neue, gute Passagen zum Besten, über welche man vieles andere, z. B. das Herabstimmen der G Saite um eine Quart, vergessen könnte. Aber die Kunst hat ihre Würde; wenn ihre Jünger selbst sie herabziehen, dann geht es auch mit raschen Schritten in allem abwärts. Das große Publikum ist eigentlich ein Kind, zu welchem die Künstler sich wie erwachsene Menschen verhalten. Giebt man dem Kinde gute Beispiele, führt man in dessen Gegenwart keine unverständigen Reden, so wird das Knäbchen brav und gut gesittet; thut man das Gegentheil, so glaubt sich das Jungchen alles erlaubt, wird ungezogen und schlägt den Großen, der ihn zurecht weisen will, ins Gesicht .... Wehe thut es daher, wenn ein gebildeter Künstler, wie Herr C., dessen wahrhaft in jeder Hinsicht außerordentliche Gaben das Höchste, wenn er will, erreichen, vor das Publikum tritt, und statt Einen Gedanken zu fassen und auszuführen, nur einige Thematen fast ohne alle Verbindung vorführt, um endlich über den Schlußchor aus Blum's Rosenhütchen einige extemporirte Variationen zu spielen".

In Betreff der ungemeinen musikalischen Begabung Clement's berichtet Spohr, er habe von seinem Oratorium „das jüngste Gericht" nach dreimaligem Hören so viel behalten, daß er ihm am Tage nach der Aufführung desselben mehrere große Nummern daraus, „Note für Note, mit allen Harmoniefolgen und Orchesterfiguren vorgespielt, ohne je die Partitur gesehen zu haben". Spohr ergänzt diese Thatsache durch folgende Mittheilung: „Man erzählte sich damals in Wien, daß Clement die Schöpfung von Haydn, nachdem er sie mehrmals gehört hatte, so auswendig wußte, daß er mit Hülfe des Textbuches einen vollständigen Clavierauszug davon machen konnte. Diesen brachte er dem alten Haydn zur Ansicht, der nicht wenig darüber

erſchrocken war, weil er im erſten Augenblick glaubte, man habe ihm ſeine Partitur entwendet oder heimlich copirt. Er fand bei näherer Anſicht den Clavierauszug ſo getreu, daß er ihn, nachdem Clement noch eine Durchſicht nach der Partitur vorgenommen hatte, zur Herausgabe adoptirte".

Clement war erſter Concertmeiſter beim Theater „an der Wien". Trotz dieſer Stellung und ſeines außerordentlichen Talentes gerieth er aber während der letzten Lebensjahre in mißliche Umſtände. Er ſtarb am 3. Novbr. 1842 in Wien. Im Druck erſchienen mehrere ſeiner Compoſitionen.

Heinrich Auguſt Matthäi, geb. den 30. October 1781 in Dresden, empfing hier ſeine erſte muſikaliſche Ausbildung, und wurde im Jahre 1803 neben Campagnoli als Soloſpieler beim Leipziger Gewandhausconcert angeſtellt. Zahlreiche Freunde und Gönner, die er ſich dort bald durch ſeine künſtleriſchen und perſönlichen Eigenſchaften erwarb, gewährten ihm die Mittel, für längere Zeit nach Paris zu gehen, um unter Kreutzer's Leitung ſeine Studien zu vollenden. 1806 kehrte er in ſeine Leipziger Stellung zurück. Das dortige rege Muſikleben bereicherte er durch Begründung regelmäßiger Quartettabende, die 1809 ihren Anfang nahmen. 1817 trat er endlich als Concertmeiſter an Campagnoli's Stelle, nachdem dieſer dem von Neuſtrelitz an ihn ergangenen Rufe als Muſikdirektor Folge geleiſtet hatte. Am 4. Novbr. 1835 ſtarb er. Einige von ihm veröffentlichte Violincompoſitionen ſind im Strome der Zeit ſpurlos untergegangen. Aus ſeiner Schule ging der Violinſpieler

Ulrich hervor, welcher eine Zeit lang dem Leipziger Gewandhausorcheſter angehörte, dann als Concertmeiſter nach Magdeburg ging und ſchließlich bis zu ſeinem Lebensende in gleicher Eigenſchaft bei der Hofcapelle in Sondershauſen wirkte. Er wurde am 12. April 1815 in Leipzig geboren, wo ſein Vater Holzblas-Inſtrumentenmacher war, und ſtarb am 26. November 1874 in Stendal unmittelbar vor einem Concert, in welchem er auftreten ſollte. Ulrich war ein vortrefflicher Solo- und Quartettſpieler, hochgeſchätzt von Allen, die ſeine Leiſtungen kannten. Außerhalb ſeines Wirkungskreiſes hat

er ſich aber wenig hören laſſen, da er es vorzog, ganz ſeinen amtlichen Obliegenheiten zu leben.

Einer ſeiner bemerkenswerthen Schüler iſt Fritz Seitz, geb. am 12. Juni 1848 in Günthersleben bei Gotha, gegenwärtig Concertmeiſter in Magdeburg. Nach Abſolvirung der Schule beabſichtigte er ſich der militäriſchen Laufbahn zu widmen, gab dieſe Idee aber auf, nachdem er den Feldzug von 1866 bei der Mainarmee mitgemacht hatte. Von Jugend auf mit der Geige beſchäftigt, beſchloß er ſich der Muſik zu widmen, und ging deshalb im Herbſt 1868 nach Sondershauſen, um beim Concertmeiſter Ulrich, ſeinem nachmaligen Schwiegervater, ſich dem höheren Violinſpiel zu widmen. Eine Unterbrechung erlitten ſeine Studien durch den Krieg von 1870, welcher ihn nöthigte, ein volles Jahr bei der deutſchen Armee in Frankreich zuzubringen, und die Kämpfe von Beaumont und Sedan, ſowie die Belagerung von Paris mitzumachen. In die Heimath zurückgekehrt, nahm Seitz von Neuem das Studium der Violine auf und ging 1874 noch für einige Zeit nach Dresden, um der Lehre Lauterbach's theilhaftig zu werden. Dann war er bis zum October 1876 Mitglied der Sondershauſener Capelle und Viceconcertmeiſter, worauf er nach Magdeburg als Führer der Geigen im Stadttheaterorcheſter, ſowie bei den, unter Rebling's Leitung ſtehenden Sinfonieconcerten berufen wurde. Dort ſteht er zugleich einem von ihm gegründeten und ſtark beſuchten Inſtitut für Violinſpiel vor.

Seitz hat ſich ſeither mit günſtigem Erfolg in Leipzig, Caſſel, Gotha, Coburg, Erfurt, Weimar, Wiesbaden u. ſ. w. als Soliſt hören laſſen, iſt aber durch ſeine amtliche Thätigkeit zu gebunden, um größere Concertreiſen unternehmen zu können. Auch ehrende Anträge nach Braunſchweig und Wiesbaden wurden ihm im Laufe der Zeit zu Theil, die er aber ablehnte.

Chriſtian Urhan, geb. 16. Februar 1790 in Montjoie bei Aachen, erhielt die erſte Anleitung im Violinſpiel von ſeinem Vater. Die Kaiſerin Joſephine, welche ihn 1805 hörte, nahm lebhaften Antheil an ſeinem Talent und gewährte ihm die Mittel, dasſelbe in Paris weiter auszubilden. Er wurde dort namentlich Lefueur's Schüler in der Compoſition. Die Gelegenheit, viele gute Künſtler zu hören,

förderte ihn auch im Violinſpiel. Bald hatte er ſich unter den pariſer Geigern eine geachtete Stellung errungen. Mit beſonderer Vorliebe widmete er ſich nebenbei dem Studium der Viola d'amour, die er ſo geſchickt zu behandeln wußte, daß Meyerbeer eigens für ihn das betreffende Solo in den „Hugenotten" (Akt 1, Scene 1) componirte. Übrigens war er auch lange Zeit als Bratſchiſt im Baillot'ſchen Quartett, ſo wie im Opernorcheſter thätig. 1823 trat er indeſſen in dem letzteren zur erſten Violine hinüber, bei der er ſpäter als Soloſpieler beſchäftigt war. Zu gleicher Zeit verſah er den Organiſtendienſt bei der Kirche S. Vincent de Paule. Von ſeinen Compoſitionen veröffentlichte er mehrere Kammermuſikwerke.

Leopold Janſa, urſprünglich für die juriſtiſche Laufbahn beſtimmt, wurde 1796 zu Wildenſchwert in Böhmen geboren. Seit ſeiner Jugend trieb er das Violinſpiel, in welchem ihm der Organiſt ſeines Heimathortes, Zizius, die erſte Anleitung ertheilte. In Brünn fand er während des Schulbeſuches Gelegenheit, ſeine muſikaliſchen Fähigkeiten weiter zu entwickeln, und als er 1817 die Wiener Univerſität bezogen, ging er bald ganz zur Kunſt über. Es wurde ihm nicht leicht, ſich neben Mayſeder und Böhm eine Stellung zu erringen, doch ſein Fleiß förderte ihn ſo weit, daß er mit Erfolg öffentlich aufzutreten vermochte. Im Jahre 1823 entfernte er ſich von Wien, um in die braunſchweiger Capelle zu treten, doch ſchon ein Jahr ſpäter kehrte er nach Wien zurück und fand dort Anſtellung in der kaiſerl. Capelle. 1834 wurde er Muſikdirektor an der Univerſität. In der Öffentlichkeit war er von 1845 ab hauptſächlich als Quartettſpieler thätig. Seit 1850 lebte er in London. Er begab ſich dahin, weil er wegen ſeiner in der Themſeſtadt erfolgten Mitwirkung bei einem Concert für die ungariſchen Flüchtlinge aus der k. Capelle entlaſſen worden war. Auf ſein Geſuch wurde ihm vom Kaiſer von Öſterreich ein Gnadengehalt bewilligt und zugleich die Erlaubnis nach Wien zurückkehren zu dürfen, wo er am 25. Januar 1875 hochbetagt ſtarb. Janſa's Spiel war von ſauberer Glätte, und wenn auch nicht bedeutend, ſo doch angenehm. An einer freien, kühnen Bogenführung behinderte ihn der etwas ſteife und zu hoch gehobene Arm. Seine dem leichteren Genre der Unterhaltungs- und Übungsmuſik angehö-

renden Violincompoſitionen waren ehedem bei Lehrern und Schülern nicht unbeliebt, ſind aber bereits ſeit längerer Zeit durch modernere Erſcheinungen in den Hintergrund gedrängt worden. Aus ſeiner Lehre ging die bekannte Violinvirtuoſin

Wilma Maria Franziska Neruda, ſeit 1864 Gattin des ſchwediſchen Hofcapellmeiſters L. Norman (daher Frau Norman-Neruda) hervor. Sie wurde am 21. März 1840 in Brünn geboren und erhielt die erſte Anleitung auf der Geige von ihrem 1875 verſtorbenen Vater Joſeph Neruda, einem geſchätzten Muſiker der mähriſchen Hauptſtadt. Hierauf wurde Janſa ihr Lehrer. Frühzeitig war das Talent der Künſtlerin entwickelt. Im 6. Lebensjahre ſchon trat ſie mit ihrer Schweſter Amalie in einem Concert zu Wien auf. Dann unternahm ſie in Begleitung ihres Vaters, ihrer Schweſter und eines Bruders, der das Violoncello zu ſeinem Inſtrument erwählt hatte, zahlreiche Kunſtreiſen, die ſie durch Deutſchland, Frankreich, Rußland, England und Holland führten und ihren Ruf als ausgezeichnete Künſtlerin begründeten. 1862 wurde ſie zur Kammervirtuoſin ernannt. In Stockholm war ſie nach ihrer Verheirathung als Soliſtin und Lehrerin des Violinſpieles an der k. Muſikakademie thätig. 1869 wandte ſie ſich nach London, wo ſie bis auf den heutigen Tag zu den erſten künſtleriſchen Erſcheinungen gehört und ſich unausgeſetzt größter Beliebtheit erfreut.

Wilma Neruda iſt eine Künſtlerin erſten Ranges, und unbedingt die bedeutendſte Violiniſtin der Neuzeit. Sie verbindet mit einem ſchönen, gehaltreichen und körnigen Ton unfehlbare Sicherheit in müheloſer Beherrſchung techniſcher Schwierigkeiten, und hat überdies eine ungemein ſympathiſche, nie die Grenzen des Maßvollen überſchreitende Vortragsweiſe. Der Grundzug ihres Spieles iſt eine wohlthuende Miſchung von weiblicher Anmuth und männlicher Energie.

Als eine ſehr bedeutende und ungemein begabte Künſtlernatur iſt Eduard Rietz, Bruder des ehemaligen verdienten Capellmeiſters Julius Rietz in Dresden, geboren 1801 in Berlin, zu bezeichnen. Der Vater, Johann Friedrich Rietz, war k. Kammermuſikus. Bei ihm erlernte er die Elemente des Violinſpiels. Die höhere Ausbildung erhielt er durch Rode während deſſen mehrjährigen berliner

Aufenthalts. Rietz war nicht nur ein Violinſpieler von gediegenſter Richtung, der in ſeinen Leiſtungen vollendete techniſche Beherrſchung mit geiſtvoller, tiefempfundener Darſtellung zu vereinigen wußte, ſondern auch ein vortrefflicher Tenorſänger und als ſolcher Mitglied der Singakademie. Ein Nervenleiden verhinderte ihn in ſeinen ſpäteren Lebensjahren, das Violinſpiel regelmäßig fortzuſetzen. Dies und das Bedürfnis nach unabhängigem künſtleriſchem Wirken gab Veranlaſſung zu ſeinem Ausſcheiden aus dem k. Capellinſtitut, welchem er bis 1824 angehörte. Einen neuen Wirkungskreis gründete er ſich durch Stiftung einer, der Pflege des Orcheſterſpieles gewidmeten „philharmoniſchen Geſellſchaft", deren Dirigent er war. Die Leiſtungen derſelben hob er bald ſo weit, daß ſie zur Mitwirkung bei den Aufführungen der Singakademie herangezogen werden konnte. Doch blieb ihm die Freude, ſeine Schöpfung gedeihen zu ſehen, nicht lange gewährt, da er ſchon am 23. Januar 1832 an der Auszehrung ſtarb.

Eduard Rietz war innig mit Felix Mendelsſohn befreundet, der ihm als Zeichen beſonderer Zuneigung und Hochſchätzung ſein Octett für Streichinſtrumente widmete.

Begabte Schüler dieſes Künſtlers waren Johann Remmers und Karl Matthias Kudelski. Der erſtere, geb. 12. Januar 1805 in Jever, war der Sohn des dortigen Stadtmuſikus. Durch ſeinen Vater für den Künſtlerberuf vorbereitet, begab er ſich, nachdem ihn Rietz unterrichtet, noch nach Paris, um ſeine Studien zu vollenden. Er lebte als kaiſerl. Kammermuſikus lange in Petersburg, war aber in ſeinen letzten Lebensjahren meiſt auf Reiſen. Am 28. Januar 1847 ſtarb er in Haag.

Kudelski, geb. 17. November 1805 in Berlin, hatte nach Rietz noch Laſont in Paris zum Lehrer. In der Compoſition unterrichtete ihn Urban. Nachdem er im Königſtädter Theater längere Zeit mitgewirkt hatte, ging er 1830 nach Dorpat, um zunächſt als Quartettſpieler thätig zu ſein, von 1839 ab aber als Dirigent der Capelle eines ruſſiſchen Fürſten vorzuſtehen. 1841 wurde er Concertmeiſter am kaiſ. Theater in Moskau, erwarb ſich durch dieſe Thätigkeit eine Penſion, und lebte ſeit 1851 in Hamburg. K. hat mannichfache Violincompoſitionen veröffentlicht.

Bernhard Molique, geb. zu Nürnberg am 7. October 1803, war der Schüler ſeines Vaters, damaligen Stadtmuſikus in Nürnberg, und ſpäter Rovelli's Zögling. Auch Spohr's Anleitung genoß er im Jahre 1815 vorübergehend, wie dieſer ſelbſt berichtet: „In Nürnberg ſtellte ſich mir der etwa 14jährige Molique vor und bat mich, ihm während meines Aufenthaltes Unterricht zu geben, dem ich gern willfahrte, weil der Knabe ſchon damals Ausgezeichnetes für ſeine Jahre leiſtete. Da M. ſich ſeit jener Zeit durch fleißiges Studium meiner Violincompoſitionen immer mehr in meiner Spielweiſe ausbildete und ſich daher Schüler Spohr's nannte, ſo habe ich dieſes Umſtandes nachträglich erwähnt". 1817 wurde Molique der Münchener Hofcapelle einverleibt, zu deren Concertmeiſter er avancirte, als ſein Lehrer Rovelli 1820 für immer nach Italien zurückkehrte. Sechs Jahre ſpäter übernahm der Künſtler dasſelbe Amt bei der Stuttgarter Hofcapelle. In dieſer Stellung blieb er drei und zwanzig Jahre; dann nahm er ſeinen Wohnſitz in London, von wo er indeſſen 1866 wieder nach Deutſchland zurückkehrte, um in Cannſtadt ſeinen Lebensabend in Ruhe zu beſchließen. Er ſtarb dort am 10. Mai 1869. Molique ſcheint kein glückliches Temperament beſeſſen zu haben. Robert Schumann wenigſtens berichtete über ihn aus Moskau. „M. iſt geſtern wieder nach Deutſchland zurück; die ruſſiſche Reiſe hat ihm wohl kaum die Koſten gebracht; es geſchieht ihm recht, dem nichts recht iſt, der über Alles raiſonnirt und dabei ein ſo trockener Geſell iſt."[1])

Molique's Violincompoſitionen ſtehen bei vielen Fachmännern in großer Schätzung. Sie verdienen dieſelbe, da ſie, abgeſehen von ihrer Brauchbarkeit für das techniſche Studium, eine tüchtige, ſolide Geſtaltung zeigen. Wenn ſie nicht allgemeinſte Verbreitung gefunden haben, ſo liegt dies nicht allein an ihrer Schwierigkeit, die häufig von ganz eigenthümlicher Art iſt, ſondern zugleich daran, daß es ihnen an origineller Kraft, Wärme der Empfindung und ſinnlich ſchönem Reiz mangelt. Als Violinſpieler zeichnete ſich Molique durch eine ungemeine Beherrſchung des Griffbrettes ſo wie des Bogens aus.

---

1) S. Schumann's Biographie vom Verf. d. Bl. Aufl. III, S. 197.

Franz Schubert, geb. am 22. Juli 1808 zu Dresden, war Schüler Antonio Rolla's, und trat am 1. Mai 1823 in die Dresdner Hofcapelle. Von 1831—33 lebte er in Paris, um unter Lafont's Leitung seine Studien zu vervollständigen. Nach Dresden zurückgekehrt, war er als „Hofconcertist" in der Capelle thätig. 1837 wurde er zum Viceconcertmeister ernannt. Seit 1861 bekleidete er die erste Concertmeisterstelle. Er hat mannichfache Violincompositionen veröffentlicht. 1878 starb er, nachdem 1873 seine Pensionirung erfolgt war. Schubert's Spielweise gehörte bei kleinem Ton dem zierlich eleganten Salongenre an.

Leopold, Alexander Ganz, geb. 28. November 1810 in Mainz, erlernte das Violinspiel bei seinem Vater, sodann bei seinem Bruder Adolph, ehemaligem Hess. Hofcapellmeister, und bei Spohr's Schüler Fritz Bärwolf. 1827 wurde er Mitglied der Berliner Capelle und 1840 an Seidler's Stelle Concertmeister, nachdem er 1836 bereits den Titel dieses Amtes erhalten hatte. Sein Tod erfolgte am 28. November 1869.

Louis Eller, geb. 1819, nach anderer Angabe 1820 in Graz, spielte als 9jähriger Knabe bereits öffentlich und machte sich durch sein Auftreten in Wien (1836) zuerst bekannt. 1844 ließ er sich mit Auszeichnung in Paris hören. Er war ein sehr begabter Geiger von virtuoser Richtung und vielfach auf Reisen, doch hinderte ihn ein Brustleiden, sich unausgesetzt seinem Beruf als Concertist zu widmen. Er starb 1862 zu Pau in Südfrankreich.

Die Gebrüder Ernst und Eduard Eichhorn machten in den dreißiger Jahren als Wunderkinder Aufsehen, verschwanden aber bald vom Schauplatz der Öffentlichkeit. Sie fanden Engagement in der Coburg-Gothaischen Hofcapelle. Der ältere, vorzugsweise begabte Bruder, geb. 30. April 1822, starb in Coburg am 16. Juni 1844, der jüngere, geb. 17. October 1823, lebt noch, ohne indeß die Hoffnungen erfüllt zu haben, die er als Knabe erregte.

Paul Carl Wipplinger, geb. d. 7. Juli 1824 in Halle a. d. Saale, war Zögling des ehemaligen, aus der Spohr'schen Schule hervorgegangenen Bremer Concertmeisters G. Schmidt und des Violinspielers Ferd. Sturm. 1844 fand er im Aachener Or-

cheſter Anſtellung als Concertmeiſter. Während ſeines dortigen Wirkens ſtudirte er eine Zeitlang bei Theodor Pixis in Cöln. Seit 1860 iſt er Concertmeiſter am Caſſeler Hoftheater.

Ein vorzüglicher Violinſpieler der Gegenwart iſt Joh. Chriſtian Lauterbach, geb. 24. Juli 1832 in Culmbach, deſſen harmoniſch abgerundete Leiſtungen ſich durch ſaubere Technik, maßvoll ſchöne Tonbehandlung, Delikateſſe und anmuthigen Vortrag hervorthun. Er war urſprünglich nicht zum Künſtlerberuf beſtimmt, und entſchied ſich für denſelben erſt, als ſein muſikaliſches Talent zum völligen Durchbruch gekommen war. Dies geſchah in Würzburg, wo Lauterbach ſeit 1839 die Stadtſchule, dann aber das Gymnaſium beſuchte. Den Muſikunterricht empfing er im Würzburger Muſikinſtitut von Fröhlich und J. Braſch. Der Erſtgenannte leitete ſpeciell ſeine Violinübungen. Doch blieb Lauterbach hier hauptſächlich auf ſeine eigene Kraft angewieſen, da Fröhlich keine ausreichende Kenntnis der Violintechnik beſaß. 1850 wandte der Künſtler ſich nach Brüſſel, hatte de Bériot für eine kurze Zeit zum Lehrmeiſter, erwarb 1851 bei dem Concurs am Conſervatorium den Ehrenpreis und übernahm dann an der ebenerwähnten Anſtalt eine Stelle als Lehrer des Violinſpiels. Nach Jahresfriſt bereiſte er Belgien, Holland und einzelne Theile von Deutſchland. Dann begab er ſich nach München. Hier fand er als Concertmeiſter bei der Hofcapelle und Lehrer des Violinſpiels an der Muſikſchule einen Wirkungskreis. Er verließ denſelben 1861 in Folge ſeiner Berufung als Concertmeiſter der Dresdner Capelle. Seit dieſer Zeit hat er ſich ſowohl im Vaterlande, wie über dasſelbe hinaus, als Solo- und Quartettſpieler einen ſehr geſchätzten Namen und wohlverdienten Ruf erworben.

Jean Becker, geb. 1836 zu Mannheim, iſt als ein ausgezeichneter Künſtler unſerer Tage zu nennen. Die erſte Anleitung im Violinſpiel übernahm ſein Vater; dann widmeten ſich zwei Mitglieder des Mannheimer Orcheſters, Hildebrand und Hartmann, ſeiner Ausbildung. Das Meiſte und Weſentlichſte ſeiner Herrſchaft auf der Geige verdankt er aber dem aus der belgiſchen Schule hervorgegangenen Violiniſten Kettenus, welcher Concertmeiſter in Mannheim war. Denn wenn Becker ſpäter auch noch in Paris einige Alard'ſche Sa-

loncompoſitionen unter Anleitung ihres Autors ſtudirte, ſo blieb doch fortdauernd und hauptſächlich die treffliche Lehre Kettenus', wie er ſelbſt bekennt, in ihm thätig und wirkſam. Den theoretiſchen Unterricht empfing er von Vincenz Lachner.

Im Alter von 11 Jahren ließ ſich Becker bereits in ſeiner Vaterſtadt als Concertſpieler hören. Er erweckte ſchon damals durch ſeine Leiſtungen ſo großen Antheil, daß man ihn durch die Verleihung einer Mozartmedaille auszeichnete. Nachdem er ſeinen Curſus bei Kettenus beendet, lebte er einige Zeit in Paris. Sein dortiger Aufenthalt wurde durch die Berufung als Amtsnachfolger ſeines Lehrers beim Mannheimer Orcheſter abgebrochen. Eine Anerkennung ſeines Talentes wurde ihm während ſeines Wirkens als Concertmeiſter in ſeiner Vaterſtadt durch die Großherzogin Stephanie von Baden zu Theil, welche ihm den Titel eines Kammervirtuoſen verlieh.

Im Jahre 1859 gab Becker ſeinen Mannheimer Wirkungskreis auf. Es verlangte ihn hinaus in die Weite. Er wandte ſich zunächſt wieder nach Paris, ließ ſich dort mit bedeutendem Erfolg in drei eigenen Concerten hören, und beſuchte dann in Folge beſonderer Einladung London, um in den „Monday popular concerts“ aufzutreten. Anfangs 1860 erſchien er von Neuem in Paris. Von dort begab er ſich nach Deutſchland, und ließ ſich namentlich in Caſſel, Leipzig und Dresden hören. Ein Engagement als Concertmeiſter bei der alten „Philharmonic Society“ rief ihn hierauf für eine Saiſon nach London. Seit dieſer Zeit beſuchte er faſt alle europäiſchen Länder.

In jugendlichen Jahren vertrat Becker, wie es ſo häufig bei Soloſpielern der Fall iſt, vorzugsweiſe die virtuoſe Richtung, in der er bei ſeiner natürlichen Anlage, techniſche Schwierigkeiten aller Art mit Leichtigkeit zu überwinden, auf ungewöhnliche Weiſe excellirte. Doch mit dem Beginn des reiferen Alters erwachte in ihm mehr und mehr der Sinn für das Ernſte und Gediegene. Aus Überzeugung und innerem Bedürfnis ſtrebte er danach, ein Interpret der wahren, echten Kunſt zu werden, und fortan wandte er ſeine Kräfte ausſchließlich dem Schönen, Edeln zu. Um dieſe ſeine rühmlichen Geſinnungen nicht nur als Soliſt, ſondern auch als guter Muſiker zu bethätigen, war er befliſſen, ein Streichquartett zu gründen. Hierzu fand er Ge-

legenheit in Florenz. Er erwählte dort im Jahre 1866 zu seinen Genossen zwei Italiener, Masi und Chiostri, für die zweite Violine und Bratsche, so wie den deutschen Violoncellisten Hilpert, einen Schüler Friedrich Grützmacher's, des bekannten Cellovirtuosen. Diese jungen, strebsamen Männer wußte er in den anhaltendsten und eifrigsten gemeinsamen Studien so trefflich anzuleiten und für den angestrebten Zweck so zu begeistern, daß bald ein Ensemble hergestellt war, welches hohen Anforderungen an ein fein durchgebildetes Zusammenspiel entsprach. Nun verließen die Künstler Florenz, um sich auch auswärts Anerkennung und Ansehn zu erwerben. Überall, wo das in seiner Art vorzügliche „Florentiner Quartett" auftrat, namentlich aber in den Hauptstädten Deutschlands, erregte es großen Beifall. An die Stelle Hilpert's trat 1875 der Cellist Spitzer Hegyesi. Doch löste sich das von Becker begründete Quartett nicht lange danach auf. An seine Stelle trat der Becker'sche Familienverband, bestehend aus dem Vater, der Tochter Jeanne (Clavier) und den Söhnen Hans (Bratsche) und Hugo (Violoncello), welcher seit 1880 mit günstigem Erfolg auf Reisen concertirte. Doch auch diese Unternehmung hat sich dauernd nicht erhalten.

Hugo Heermann, in Heilbronn am 3. März 1844 geboren, erhielt frühzeitig künstlerische Anregungen durch seine musikalisch ungewöhnlich beanlagte Mutter. Er erwählte die Violine zu seinem Instrument und bildete sich während eines mehrjährigen Studiums unter Leitung de Bériot's in Brüssel zu einem vorzüglichen Geiger aus. Zugleich erhielt er theoretischen Unterricht von Fétis. Hierauf förderte er sich noch durch einen längeren Aufenthalt in Paris. Trotzdem Heermann seine Meisterschaft auf der Violine im Auslande gewann, büßte er doch als Künstler nicht seine nationalen Eigenschaften ein: sein Spiel ist, obwohl durch zierliche Eleganz und Delikatesse an die belgisch-französische Schule erinnernd, dem Ausdruck nach von deutscher Art und Beschaffenheit. Im Jahre 1865 wurde er als Concertmeister nach Frankfurt am Main berufen, wo er seit 1878 zugleich als Lehrer des Violinspiels an der Hoch'schen Musikschule wirkt.

Benno Walter, geb. 17. Juni 1847 in München, empfing vom 4. Lebensjahre ab den Unterricht seines Vaters im Violinspiel,

und war mit 8 Jahren bereits ſo weit vorgeſchritten, daß er in erfolgreicher Weiſe Concertreiſen unternehmen konnte, die ſich jedoch nur auf Süddeutſchland beſchränkten. Als elfjähriger Knabe erhielt W. in Anerkennung ſeiner Leiſtungen von der Königin von Bayern eine Guarnerigeige zum Geſchenk. 1863 wurde er zum Mitglied und 1875 an Stelle ſeines älteren Bruders Joſeph (geſt. 15. Juli 1875), welcher mit Ausnahme weniger Stunden bei C. de Bériot, gleichfalls Schüler ſeines Vaters war, zum Concertmeiſter der Münchener Hofcapelle ernannt.

Benno Walter gilt als ein vorzüglicher Vertreter ſeines Faches und wird insbeſondere auch im Hinblick auf ſein Quartettſpiel ſehr gerühmt. Neben ſeiner Funktion als Concertmeiſter iſt er Violinlehrer an der Muſikſchule der bayriſchen Reſidenz.

Der noch jugendliche Violinvirtuoſe Marcello Roſſi, aus einer italieniſchen Familie herſtammend und geb. zu Wien am 16. October 1862, empfing ſeine erſte künſtleriſche Ausbildung auf der Leipziger Muſikſchule, und genoß hierauf noch den Unterricht Lauterbach's in Dresden und Maſſart's in Paris. Dann unternahm er ausgedehntere Concertreiſen durch Deutſchland, Öſterreich, Rußland u. ſ. w., auf denen ihm reichliche Anerkennung zu Theil wurde. Seine Technik wird als eine glänzende, ſein Vortrag als ein zarter und angenehmer gerühmt. Der Großherzog von Schwerin ernannte ihn zum Kammervirtuoſen. Roſſi hat verſchiedene Violincompoſitionen im Druck erſcheinen laſſen.

VI. Frankreich und die Niederlande.

Im Gegenſatz zu dem bekannten Theorem, daß das Gedeihen der Kunſt der Segnungen des Friedens bedürfe, hatte ſich das franzöſiſche Violinſpiel unter den unheilvollen Schreckniſſen des Revolutionsdramas bis zur Vollblüthe entwickelt. Die Leiſtungen der pariſer Inſtrumentalmuſik waren dagegen nicht zurückgeblieben. Sie nahmen vielmehr bereits während der letzten Jahre der bourboniſchen Herr-

ſchaft einen ungemein ſchnellen Aufſchwung. Paris war inzwiſchen der Sammelplatz hervorragender künſtleriſcher Perſönlichkeiten geworden, deren Wirken dem dortigen Muſikleben zum weſentlichen Vortheil gereichte, und außerdem gewann man bald im Conſervatorium ein Inſtitut, welches für die Pflege der Kunſt feſte Stützpunkte bot. War auch das holde Spiel der Töne zeitweilig vor dem Terrorismus der beiſpielloſen Pöbelherrſchaft verſtummt, die einmal im Zuge begriffene Entwickelung der pariſer Muſikzuſtände konnte dadurch nicht aufgehalten werden. Freilich ſahen ſich die Schützer, Beförderer und Pfleglinge der Kunſt bei ihren Beſtrebungen mehr denn je auf die eigene Kraft angewieſen. Die Regierung der Republik und des erſten Kaiſerreichs, erſchreckend groß im Dienſte des Mars, kehrte dem Altar Apollo's den Rücken zu. Buonaparte kannte, was er auch, ohne es zu wollen, für die Erweckung der Geiſter gethan, keine andere Leidenſchaft, als die Befriedigung ſeiner unerſättlichen und zügelloſen Herrſchſucht. Was konnte auch die Tonkunſt von einem Manne erwarten, der die jährliche Staatsſubvention des Conſervatoriums von 150 000 auf 50 000 Livres reducirte [1]), und deſſen Muſikintereſſe ſich auf Reveillen und Siegesfanfaren beſchränkte? Und doch kam das pariſer Muſikleben unter ſeiner Militärdiktatur zur Geltung, Göthe's Wort bekräftigend: „Die Kunſt kann Niemand fördern als der Meiſter. Gönner fördern den Künſtler, das iſt recht und gut; aber dadurch wird nicht immer die Kunſt gefördert".

Als Reichardt ſich von 1802—1803 in Paris aufhielt, berichtete er in ſeinen vertr. Briefen (Bd. 1, 504): Einen ſehr großen Genuß hat mir am letzten Sonnabend das erſte Concert de la rue Clery, durch die vollkommenſte Ausübung zweier Haydniſcher Symphonien gewährt. Ich konnte nur wiederholen, was ich vor 17 Jahren ſchon von dem damaligen vortrefflichen Concert d'amateurs ſagte: Haydn muß durchaus nach Paris kommen, um die ganze Vortrefflichkeit ſeiner Symphonien kennen zu lernen. Nirgend kann er ſie ſo gut zu hören bekommen". Daß dieſe Kundgebung in jeder Beziehung übertrieben war, ergiebt ſich ganz unzweifelhaft aus einem andern Bericht Reichardt's (Bd. 2, 31 ff.), in welchem er ſein vori-

1) Reichardt's vertraute Briefe aus Paris, Bd. 2, 99 ff.

ges, abſolut lobendes Urtheil bedeutend einſchränkt, indem er ſagt: „Das zweite Concert Clery hat ſich wieder durch die vollkommenſte Execution zweier Haydn'ſchen Symphonien ausgezeichnet. Bei einer hab ich indeß doch meinen Ärger gehabt. In dem engen Saal, der für das Orcheſter ſchon zu eng iſt, um welches nach allen Seiten eine Menge Zuhörer dicht herum ſitzen müſſen, hatten ſie zu einer Symphonie (es kann nur die ſogenannte Militärſymphonie geweſen ſein) unausſprechlich ſtarke Janitſcharenmuſik mit mächtigen Becken und Triangeln und Pauken und Trompeten, und einer ungeheuern großen Trommel, die ſie recht hoch frei aufgehängt hatten, damit ſie ſo recht durch den Saal ſchallen ſollte, und in die ein Kerl auch aus Leibeskräften hineinſchlug. Und das gefiel allen ganz unausſprechlich; beſonders den Damen, die jedesmal, wenn die Janitſcharenmuſik anhub, hoch in die Höhe fuhren und für Freude aufſchrieen und ſich die Hände wund klatſchten ..... Ich habe über die, übrigens vortreffliche, Execution eine Bemerkung gemacht, die einen nationalen Charakterzug betrifft. Dieſes Orcheſter, das aus den vorzüglichſten Tonkünſtlern von Paris und einigen ganz ausgezeichneten Dilettanten beſteht, hat das vollkommenſte Fortiſſime und das eben ſo vollkommene Pianiſſimo in ſeiner Gewalt, aber die Mitteltinten fehlen. (Ein großer Mangel freilich!) Man hört lange, feurige und ſchwierige Tiraden mit Kraft und Keckheit ausführen, als ſollte der ganze Saal auseinander reißen; und dann wieder ganz angenehm ſchmeichelnde Sätze mit unübertreffbarer Zartheit und Feinheit, wie ein Hauch hinwehen. Aber man wird nichts mit der Ruhe und gehaltenen Fülle, aus der eine Art von ſtiller Größe hervorgeht, vortragen hören, wie man es wohl von unſern beſten Orcheſtern zu hören bekömmt, die ihrerſeits aber auch wieder nie bis zu jener Energie und alles hinreißenden Kraft gelangen. Auch das ſüße einſchmeichelnde hab' ich nie von einem andern ganzen Orcheſter mit der Übereinſtimmung und Zartheit hervorbringen hören, wie hier; aber dafür haben mir dieſe noch nichts mit den ſteigenden und fallenden Nüancen, mit den ſprechenden, rührenden Accenten vorgetragen, die, durch ihre naive Wahrheit, mich in Haydn'ſchen einfachen Andante-Sätzen und großen Adagio's ſchon oft bis zu Thränen gerührt haben. Die abſichtlich zum

Contraſt hingeſtellten ſtarken Züge, die die meiſten ſentimentalen (?) Haydn'ſchen Sätze zu humoriſtiſchen machen (als ob der Humor nicht eine Hauptſeite der Haydn'ſchen Inſtrumentalmuſik wäre! ?), wurde in ſolchen Stücken mit dem höchſten Nachdruck herausgehoben. Vor allen aber die frappanten, einzelnen Noten, und die, auch den Haydn'ſchen Sätzen, eingemiſchten barocken, oft komiſchen Züge werden höchſt bedeutend und kräftig vorgetragen".

Während das pariſer Orcheſterſpiel ſich zu höherer künſtleriſcher Bedeutung erhoben hatte, blieb der Kunſtgeſang, wie ehedem auf einem niedrigen Standpunkte. Auch hierüber macht Reichardt Bemerkungen. Er ſagt in ſeinen vertrauten Briefen (Bd. 2, S. 221): „Nimmermehr ſollte man es glauben, daß in einer Stadt, wie Paris, ſo wenig guter Geſang angetroffen werden ſollte. Nicht einmal ein gutes Chor können ſie zuſammenbringen" . . . . .; und an einer andern Stelle: „Auffallend bleibt es allemal, daß ein ſolches Theater, wie die pariſer große Oper, das von jeher ganz unglaubliche Summen gekoſtet hat und noch koſtet, ſeit zwanzig Jahren nur Eine wirklich ſchöne Stimme hatte; und dieſer Eine Mann mit der ſchönen Stimme (es war der Tenoriſt Lays oder Lais) iſt aus dem ſüdlichſten Frankreich". Dieſe Erſcheinung bringt Reichardt, nachdem er dafür einige bekannte Gründe angegeben, mit „dem auffallenden Mangel der Franzoſen an zartem Gehörſinn" in Verbindung. Er bemerkt hierüber: „Das widrigſte Geräuſch im gemeinen Leben, ja ſelbſt im Schauſpiele, das unſer einen zur Verzweiflung bringen könnte, bemerken ſie kaum. In der Muſik lieben ſie vor allem das Geräuſchvolle; der Componiſt kann ihnen nicht Trompeten und Pauken genug anbringen; das forte kann ihnen nicht leicht fortissime genug ſeyn, und in jeder Art von Muſik ſcheinen ſie nur das äußerſt Contraſtirende ganz zu ſentiren. Ihre Inſtrumentalmuſik kennt faſt kein forte und piano, ſondern nur das fortissime und pianissimo; ſie beklatſchten dieſe Contraſte, und vielleicht nur dieſe in den allerverſchiedenſten Muſiken und Vortragsweiſen. Jene können und müſſen ſich in der ſchlechteſten, wie in der beſten Muſik, im vollkommenſten, wie im erbärmlichſten Vortrage finden; und ſo hört man ſie auch wirklich die allerdisparateſten Sachen mit gleicher Wuth beklatſchen.

Mode und Vorurtheil, die hier freilich mehr, als irgendwo in der Welt, herrschen, können dies nicht allein bewirken. Gar rechtliche (!), denkende und fühlende Menschen, beklatschen die trockensten, sang- und klanglosen Sachen in manchem genielosen Machwerke alter und neuer Franzosen mit derselben Freude, mit der sie einen schönen italienischen Gesang in einer Oper von Cimarosa oder Paisiello beklatschen, so bald die Sänger nur wissen, schwarz auf weiß, stark und leise, klüglich neben einander zu stellen. Selbst ihr bester, ihr einziger Sänger hat, um sicher am Ende beklatscht zu werden, dieselbe kindische Schlußmanier aller angenommen, gegen das Ende fast unhörbar, wie eine Turteltaube, in sich hinein zu singen, um die letzten Schlußnoten mit voller Kraft der Simme herauszuschreien".

Die von Reichardt angeführten Thatsachen sind charakteristisch, doch können sie nicht durch den „Mangel des zarten Gehörsinnes" erklärt werden, der den Franzosen keineswegs schlechthin vorzuwerfen ist. Sie hören im Gegentheil vortrefflich, wenngleich auf andere Weise wie die Deutschen. Ihre Freude am Geräuschvollen ist vielmehr Temperamentssache. Der geistreiche Tocqueville[1]) schildert seine Nation treffend, indem er von ihr sagt, sie sei „apte à tout, mais n'excellant que dans la guerre; adorateur du hasard, de la force, de l'éclat et du bruit, plus que de la vraie gloire". In diesem Selbstbekenntnis ist der Schlüssel zu allen den Franzosen eigenen Vorzügen und Schwächen gegeben. Auch die eigenthümliche Art ihrer Kunstübung läßt sich daraus zwanglos erklären. Als Verehrer des äußeren Erfolgs, des Glanzes und des Geräuschvollen, Lärmenden entscheiden sie sich mit Vorliebe für den Effekt à tout prix, ohne viel nach Kunstprinzipien zu fragen. Diese Neigung zu heftigen unvermittelten Contrasten und bestechenden Wirkungen wird durch ihr lebhaftes Temperament begünstigt. Hierin ist es auch offenbar begründet, warum Beethoven's Instrumentalmusik vor allen andern deutschen Meistern bei ihnen, wenn auch erst spät und mit Hindernissen, zur Beliebtheit gelangte. Nicht die geistige Größe, nicht die

1) S. Alexis de Tocqueville's Werk: L'ancien régime et la Révolution. Paris 1856.

Tiefe seines Empfindens, noch der kühne Flug seiner unbegrenzten Phantasie hat sie zunächst ergriffen, sondern ohne Frage das Frappante seiner schroffen Gegensätze, die unmittelbare Nebeneinanderstellung von Starkem, Gewaltigem und Zartem, Lieblichem. Der Franzose besitzt — die Ausnahmen zugegeben — keine wahrhaft innerliche Musikanlage; er schafft und genießt mehr mit dem Kopfe als mit dem Herzen, und ist daher einer tiefen, hingebenden Empfindung nicht leicht fähig. Dagegen hat er offenen Sinn für den musikalisch elementaren Wohlklang. Dazu kommt eine stark ausgeprägte Vorliebe für scharf zugespitzte Überraschungen, für Raffinements aller Art, für elegante, geschmeidige Glätte und in Betreff des Ausdruckes eben so sehr für das süßlich parfümirte Sentiment, als für ein gewisses hohles, doch mit Bravour vorgebrachtes Pathos. Dies Alles ist es denn auch, was das neuere französische Violinspiel insbesondere kennzeichnet. Die gehaltvolle Würde, schöne Einfachheit und Noblesse, wodurch die Leistungen der Hauptträger dieser Schule hervorragten, war eine vorübergehende, dem unwiderstehlichen Einflusse Viotti's entsprungene Erscheinung. Sobald die folgende Generation den Schauplatz der Thätigkeit betreten hatte, machten sich mehr und mehr die Eigenthümlichkeiten des französischen Nationalgeistes geltend, und keineswegs zum Vortheil der Sache.

Bereits Lafont, Kreutzer's bester und berühmtester Schüler, legte hiervon Zeugniß ab, wie mit Sicherheit aus einem Berichte Spohr's zu entnehmen ist. Der deutsche Meister sagt von dem Künstler: „Er vereinigt in seinem Spiel schönen Ton, höchste Reinheit, Kraft und Grazie, und würde ein ganz vollkommener Geiger sein, wenn er mit diesen vorzüglichen Eigenschaften auch noch ein tieferes Gefühl verbände, und sich das, der französischen Schule eigene Herausheben der letzten Note einer Phrase nicht so sehr angewöhnt hätte. Gefühl aber, ohne welches man weder ein gutes Adagio erfinden, noch es gut vortragen kann, scheint ihm, wie fast allen Franzosen zu fehlen; denn obgleich er seine langsamen Sätze mit vielen eleganten und niedlichen Verzierungen auszustatten weiß, so bleibt und läßt er dabei doch ziemlich kalt. Das Adagio scheint überhaupt hier, sowohl vom Künstler wie vom Publikum als der unwichtigste Satz eines Con-

certes betrachtet zu werden und wird wohl nur beibehalten, weil es die beiden ſchnellen Sätze gut von einander ſcheidet, und deren Effekt erhöhet. Daß Lafont's Virtuoſität ſich immer nur auf einige Muſikſtücke auf einmal beſchränkt, und er Jahre lang dasſelbe Concert übt, bevor er damit öffentlich auftritt, iſt bekannt. Seitdem ich gehört habe, zu welcher vollkommenen Exekution er es dadurch bringt, will ich dieſes Aufbieten aller ſeiner Kräfte für den einzigen Zweck zwar nicht tadeln; doch fühle ich mich außer Stande, es nachzuahmen und begreife nicht einmal, wie man es über ſich gewinnen kann, dasſelbe Muſikſtück täglich 4—6 Stunden zu üben, noch weniger, wie man es anzufangen habe, daß man durch ſolch mechaniſches Treiben nicht endlich aller wahren Kunſt gänzlich abſterbe".

Charles Philippe Lafont, geb. d. 1. Decbr. 1781 in Paris, nahm folgenden Bildungsgang. Anfangs war er der Schüler ſeiner Mutter, einer geborenen Berthaume, die ſelbſt Violine ſpielte. Dann empfing er den Unterricht ſeines Onkels Berthaume. [1]) Dieſen begleitete er 1792 auf deſſen Reiſe in Deutſchland. Er war damals bereits ſo weit vorgeſchritten, daß er in Hamburg und Lübeck mit ungewöhnlichem Erfolg als Soloſpieler auftreten konnte. Nach Paris zurückgekehrt, wurde er für zwei Jahre Kreutzer's Zögling. Gleichzeitig empfing er theoretiſche Unterweiſung von Navoigille l'ainé und Berton. Eine Zeit lang genoß er auch Rode's Anleitung im Violinſpiel. Daneben war er im Geſange wohlgeübt, und trat ſogar als Sänger während der Jahre 1805 und 1806 in den Concerten der Oper und des Théatre Olympique auf. 1806 begab er ſich nach Petersburg, um dort an Rode's Platz zu treten. Seit 1815 bekleidete er die Stellung eines erſten Violiniſten bei der Kammermuſik Louis' XVIII. Einen großen Theil ſeines Lebens brachte Lafont auf Kunſtreiſen zu. 1801 war er in Belgien, während der Jahre 1806—1808 in Deutſchland, Holland, den Niederlanden, Italien und England, 1812 abermals in Italien, 1831 wiederum in Deutſchland (in Gemeinſchaft mit Henry Herz), 1833 in Holland, im Sommer 38 in Frankreich. Seine letzte Concerttour, für die er ſich von Neuem mit

1) S. d. S. 331.

dem ebengenannten Clavierſpieler vereinigt hatte, brachte ihm den Tod. Er ſtarb am 14. Auguſt 1839 zwiſchen Bagnères de Bigorre und Tarbes beim Umſtürzen der Diligence, auf welcher er ſich befand.

Die virtuoſe Richtung Lafont's iſt aus ſeinen gedruckten Violincompoſitionen erſichtlich; ſie beſtehen in 7 Concerten und einer bedeutenden Anzahl von Fantaſien und Airs variés, unter denen ſich etwa 20 gemeinſchaftlich von ihm mit Kalkbrenner, Herz u. a. Pianiſten geſetzte Duos für Clavier und Violine befinden. Außerdem ſchrieb er an 200 Romanzen und 2 Opern.

Als vier andere bemerkenswerthe Schüler Kreutzer's ſind die Franzoſen Vidal, Fémy, Peyreville und Fontaine zu nennen. Der erſtere, mit Vornamen Jean Joſeph, geb. 1789 zu Sorèze, wurde 1805 Eleve des Conſervatoriums. Seit 1810 glänzte er als Soliſt in pariſer Concerten. Später war er beinahe 20 Jahre hindurch als zweiter Geiger bei Baillot's Quartett betheiligt. Vorzugsweiſe fand er Schätzung als Lehrer ſeines Inſtrumentes.

François Fémy, ein Belgier, wurde am 4. October 1790 in Gent geboren, wo ſein Vater als Muſiker lebte. Der junge Fémy beſuchte vom Juli des Jahres 1803 ab das pariſer Conſervatorium, war dort Schüler Kreutzer's im Violinſpiel und erhielt 1807 den erſten Preis bei der öffentlichen Prüfung. Mehrere Jahre hindurch war er dann im Orcheſter des Theater „des variétés“, worauf er Frankreich und Deutſchland als Concertſpieler bereiſte. Später begab er ſich nach Holland, und hier blieb er, hochgeſchätzt als Violinſpieler. Sein Todesjahr iſt nicht bekannt. Fémy hat nicht nur verſchiedene Violincompoſitionen, unter welchen ſich drei Concerte befinden, veröffentlicht, ſondern auch viele Duette und außerdem Quartette und Symphonien.

Jean Marie Becquié de Peyreville, geb. 1797 zu Toulouſe, trat am 20. October 1820 ins pariſer Conſervatorium und war dort Rudolph Kreutzer's, ſpäter Auguſt Kreutzer's Schüler. Er gehörte nacheinander mehreren pariſer Opernorcheſtern an. Auch veröffentlichte er verſchiedene Compoſitionen für ſein Inſtrument.

Antoine Nicolas Marie Fontaine, geb. 1785 in Paris, erhielt den erſten Unterricht von ſeinem Vater, einem Muſiker

bei der Oper. Dann übergab man ihn der Leitung Kreutzer's, nachdem er durch deſſen Schüler Lafont einen vorbereitenden Curſus empfangen hatte. Sein Eintritt ins Conſervatorium erfolgte 1806. Im theoretiſchen Studium wurde er durch Catel, Dauſſoigne und Reicha unterwieſen. Nachdem er das Conſervatorium verlaſſen hatte, war er etwa 10 Jahre lang auf Reiſen in Frankreich, Belgien und den Rheinlanden. Seit 1825 lebte er unausgeſetzt in Paris. Eine Stellung, die ihm als Soloviolinist bei der Privatcapelle Karl's X. zu Theil wurde, verlor er infolge der Julirevolution. Im Druck erſchienen von ihm 3 Concerte, Airs variés, Rondos, Fantaſien, Duos, Serenaden ꝛc., — Compoſitionen, die auf das Tagesbedürfnis und den Geſchmack der Mode berechnet waren.

Fontaine nahm nicht nur die Lehre Kreutzer's in ſich auf, ſondern wurde auch durch Baillot beeinflußt, bei dem er eine Zeit lang ſtudirte. Dieſer letztere Meiſter zählte außerdem unter den Franzoſen an beachtenswerthen Künſtlern zu ſeinen Schülern: Guérin, Habeneck, Mazas und Blondeau.

Guérin ainé, geb. zu Verſailles 1779, trat 1796 ins Conſervatorium, war an demſelben nach ſeiner Ausbildung lange Zeit Hilfslehrer und dann auch wirklicher Profeſſor des Violinſpiels in der vorbereitenden Claſſe. Überdies gehörte er der erſten Violine bei der großen Oper und den Conſervatoireconcerten an.

Große Wichtigkeit für das pariſer Muſikleben erlangte François Antoine Habeneck: er war die Seele der Conſervatoireconcerte zu Paris, deren Ruhm durch ihn begründet wurde. Den Urſprung derſelben darf man auf die von den Zöglingen des Conſervatoriums ſeit Anfang dieſes Jahrhunderts veranſtalteten Orcheſterproduktionen zurückführen, welche regelmäßig Sonntags Mittag von 1—4 Uhr ſtattfanden. Die Mitwirkenden beſtanden nur aus Schülern der Anſtalt, und die Direktion wechſelte von Jahr zu Jahr unter denjenigen Eleven ab, welche bei dem Concurs mit dem erſten Preiſe gekrönt worden waren. Habeneck, der dieſe Auszeichnung genoſſen hatte, übernahm 1806 die Leitung ſeiner Mitſchüler in den Concerten. Sein Direktionstalent machte ſich aber ſofort mit ſolcher Überlegenheit geltend, daß er ohne Unterbrechung bis 1815 an ſeinem Platze blieb.

In dieſem Jahre erfolgte beim Einmarſche der Alliirten in Paris die Siſtirung des Conſervatoriums und damit auch der fraglichen Concerte. Während der langen Pauſe, welche demnächſt für die letzteren eintrat, dirigirte Habeneck die Aufführungen im Concert spirituel, in denen er namentlich die Orcheſterwerke Beethoven's, deſſen erſte Symphonie von ihm ſchon im Conſervatorium einſtudirt worden war, beim pariſer Publikum einführte. Lange Zeit fanden mit Ausnahme Mehul's, der Beethoven's Bedeutung ſofort erkannte, weder die Muſiker noch das Publikum Geſchmack an dieſen Tondichtungen. Die Sinfonia eroica erregte ſogar, wie Schindler in ſeiner Beethovenbiographie berichtet, bei der erſten Probe (1815) das Gelächter der Mitwirkenden, die nur mit Mühe zu überreden waren, das Werk ganz durchzuſpielen. „Somit", bemerkt Schindler, „war der ſämmtlichen Beethoven'ſchen Muſik in Paris der Stab gebrochen, und da ebenfalls Herr Habeneck den Muth verloren, ſelbſt auch noch wenig Einſicht in die Sache gehabt zu haben ſchien, ſo mußten alle weiteren Verſuche, zunächſt nur in einer kleinen Schaar von Künſtlern Geſchmack für dieſe Muſik zu erwecken, aufgegeben und die Zeit der fortgeſchrittenen Bildung abgewartet werden, wenn es wieder zu wagen ſei, dieſe Verſuche zu erneuern. . . . . Jahre vergingen, daß der Name Beethoven auf keinem Programm in Paris zu finden war, und wenn es je geſchah, daß man irgend einen Satz aus einer ſeiner Symphonien als Lückenbüßer genommen, ſo wurde aus Unverſtand nur heilloſer Frevel damit getrieben. Dies war die Zeit, wo Beethoven von Quadrillen und Tänzen hören mußte, die man aus ſeiner Muſik dort machte".

Endlich wagte man ſich an die C moll-Symphonie, und durch dieſes Werk wurde allmählig ein Intereſſe für Beethoven's Inſtrumentalmuſik angebahnt. Nun wunderte man ſich ſehr, daß die drei erſten Symphonien des Meiſters, auf die ſich die Bekanntſchaft mit Beethoven in Paris bisher beſchränkt hatte, ſo gänzlich mißverſtanden worden waren. Mehr und mehr machte man ſich mit dieſen Schätzen vertraut, und der Antheil der tonangebenden Muſiker, unter denen ſich auch Cherubini befand, wurde ſo mächtig daran, daß man beſchloß, ein neues Concertinſtitut zu begründen, in dem neben anerkannten

Meiſterwerken der Inſtrumental- und Vocalmuſik vorzugsweiſe Beethoven's Orcheſtercompoſitionen zur Darſtellung gebracht werden ſollten. So entſtanden die berühmten Conſervatoireconcerte, welche im Januar 1828 ihren Anfang nahmen. Cherubini wurde Präſident des Unternehmens, Habeneck Vicepräſident und zugleich artiſtiſcher Direktor. Den Kern des Orcheſters bildete eine Elite der pariſer Inſtrumentaliſten, welcher ſich ſogenannte Aſpiranten, meiſt Zöglinge des Conſervatoriums anreihten. Das Streichquartett war bei der Eröffnung incluſive des Concertmeiſters Baillot im Ganzen mit 30 Violinen, 10 Bratſchen, 13 Violoncellen und 11 Contrabäſſen beſetzt. Schindler bezeichnet die Leiſtungen dieſes Orcheſters in Beethoven's Symphonien als das Vollendetſte, was er überhaupt jemals gehört, obwohl er es ſeiner ſtets ſtreitluſtigen Rechthaberei und eiteln Selbſtüberſchätzung gemäß an tadelnden Bemerkungen auch hier nicht fehlen läßt. Wie dem auch ſei, man darf annehmen, daß die Conſervatoireconcerte unter Habeneck's Leitung im gewiſſenhaften und ſorgſam abgerundeten Zuſammenſpiel ganz Außerordentliches geleiſtet haben. Freilich wurde bei dem Studium der aufzuführenden Werke dieſelbe Methode befolgt, welche das von Spohr geſchilderte Verfahren der dortigen Soloſpieler charakteriſirt. Zum Einüben der neunten Symphonie z. B. brauchte man, wie Schindler mittheilt, nicht weniger als zwei volle Jahre. Alſo auch hier die virtuoſe Richtung! Daß dieſe Conſervatoireconcerte ſich übrigens nach Habeneck's Tode nicht mehr auf ihrer Höhe zu erhalten vermochten, geſteht ſelbſt Fétis zu, der in zarter Andeutung von ihnen bemerkt: „Heute iſt dieſes Orcheſter weniger jugendlich, aber es iſt unvergleichlich durch Delikateſſe und Vollendung", — das letztere natürlich nach franzöſiſchen Begriffen. Beſtechlich iſt es allerdings für die Mehrzahl ſelbſt muſikaliſch gebildeter Hörer, von dem Mechanismus eines großen, vollzähligen Orcheſters den Eindruck zu empfangen, als ob gleichſam nur Einer ſpiele. Inwieweit aber eine Leiſtung dem Ideal des Darzuſtellenden gerecht wird, bleibt dabei immer noch eine offene Frage, die kaum zu Gunſten des franzöſiſchen Orcheſterſpiels zu entſcheiden ſein dürfte.

Habeneck, von deutſcher Abkunft, war der Sohn eines Mann-

heimer Muſikers, der in der Capelle eines franzöſiſchen Regimentes diente, und wurde am 1. Juni 1781 zu Mézières, einem Orte im Ardennen-Departement geboren. Den erſten Violinunterricht erhielt er von ſeinem Vater, dann übte er mehrere Jahre lang in Breſt, wohin ſein Vater gezogen war, das Inſtrument ohne irgend eine Beihilfe, und verſuchte ſich auch in der Compoſition. Nach Ablauf des zwanzigſten Lebensjahres betrat Habeneck Paris, um die dortige Muſikſchule zu beſuchen. Bald zeichnete er ſich als Violiniſt ſo ſehr vor ſeinen Mitſchülern aus, daß er zum Repetitor der Claſſe ſeines Lehrmeiſters Baillot erwählt wurde. Durch die Gunſt der Kaiſerin Joſefine wurde ihm ein Jahrgeld von 1200 Franks zu Theil; im Übrigen gewann er ſeine Subſiſtenzmittel durch die Mitwirkung im Orcheſter der Opéra comique. Dieſe Stellung vertauſchte er aber bald mit einer andern an der großen Oper, bei der er an Kreutzer's und Perſuis' Stelle als erſter Violiniſt wirkte. Von 1821 bis 1824 dirigirte er die große Oper. Hierauf wurde er Generalinſpector des Conſervatoriums und Lehrer des Violinſpiels an derſelben Anſtalt. Auch war er ſeit 1830 erſter Violiniſt der königl. Capelle. Spohr bemerkt über ſeine Leiſtungen: „Er iſt ein brillanter Geiger, der viel Noten in großer Geſchwindigkeit und mit vieler Leichtigkeit ſpielt. Sein Ton und ſein Bogenſtrich ſind aber etwas rauh“. Die von ihm vorhandenen Compoſitionen ſind ohne Bedeutung.

Zwei jüngere Brüder Habeneck's, Joſeph, geb. 1. April 1785, und Corentin, geb. 1787 zu Quimper, zeichneten ſich gleichfalls als Violinſpieler aus. Beide beſuchten das pariſer Conſervatorium. Joſeph trat 1808 ins Orcheſter der Opéra comique und war deſſen Chef von 1819—1837. Corentin gehörte ſeit 1814 dem Orcheſter der großen Oper an, aus welchem er infolge eines Streites mit der Direktion 1837 entlaſſen wurde. Seine Mitgliedſchaft in der k. Capelle verlor er durch die Julirevolution.

Unter Habeneck's (des älteren) Schülern franzöſiſcher Nationalität ſind zu nennen Cuvillon, Sainton und Maurin.

Jean Baptiſte Philémon de Cuvillon, aus einem altadligen Geſchlecht abſtammend, geb. in Dünkirchen am 13. Mai 1809, war auf der pariſer Muſikſchule, in welche er am 30. Januar

1824 aufgenommen wurde, der Zögling Habeneck's und Reicha's. Eine Zeitlang ſcheint er über die Wahl ſeines Lebensberufes unentſchieden geweſen zu ſein, denn er trieb auch das juriſtiſche Studium auf der pariſer Univerſität und brachte es bis zum Licentiaten. Später ging er aber ganz zur Kunſt über, war von 1843—1848 Hilfslehrer bei der Habeneck'ſchen Claſſe des Violinſpiels, und fand einen Wirkungskreis als erſter Geiger in den Conſervatoriumsconcerten ſo wie in der kaiſerl. Capelle. Er wird zu den beſten Violiniſten der jüngeren franzöſiſchen Schule gerechnet. Es ſind einige Violincompoſitionen von ihm vorhanden.

Prosper Philippe Cathérine Sainton, geb. in Toulouſe am 5. Juni 1813, war ſeit dem 20. December 1831 Habeneck's Schüler auf dem pariſer Conſervatorium. Nach Beendigung ſeiner Studien trat er für kurze Zeit ins Opernorcheſter, dann lebte er auf Kunſtreiſen, die ihn nach Oberitalien, Süddeutſchland, Rußland und den ſkandinaviſchen Ländern führten. In die Heimath zurückgekehrt, wurde er 1840 zum Lehrer des Violinſpiels an der Muſikſchule ſeiner Vaterſtadt ernannt. 1844 begab er ſich nach London. Er wirkte hier im Laufe der Zeit als Violinlehrer an der „Royal Academy", als Solovioliniſt im Orcheſter des Her Majeſty-Theaters und (bis 1856) als Solovioliniſt der Königin. Gegenwärtig iſt er ins Privatleben zurückgetreten. Sein Spiel zeichnete ſich bei nicht eben voluminöſem Ton durch Sauberkeit, Geſchmeidigkeit und eine gewiſſe Eleganz aus. Sainton veröffentlichte mehrere Saloncompoſitionen.

Jean Pierre Maurin, geb. in Avignon am 14. Februar 1822, trat im Juni 1838 ins pariſer Conſervatorium ein, und wurde zunächſt in der Vorbereitungsklaſſe Schüler Guérin's. Hierauf übernahm Baillot ſeine weitere Leitung, die nach dem Tode dieſes Meiſters an Habeneck überging. Nachdem er für ſeine Leiſtungen wiederholt durch Preiſe ausgezeichnet worden, trat er in die öffentliche Wirkſamkeit und gründete mit dem Violoncelliſten Chevillard Kammermuſikunterhaltungen, in welchen namentlich die letzten Streichquartette von Beethoven zur Ausführung gelangten. Auch als Soloſpieler ließ Maurin ſich zum Öfteren in Paris hören. Seit dem Herbſt 1875

wurde er zum Professor des Violinspieles beim Conservatorium an Stelle Alard's ernannt.

Maurin wird als ein Geiger von gediegener musikalischer Richtung und bedeutendem technischen Können bezeichnet.

Nur bis zu einem gewissen Grade ist der berühmte Violinvirtuose Delphin Alard als Zögling Habeneck's zu betrachten. Derselbe wurde am 8. März 1815 in Bayonne geboren, und erregte bereits frühzeitig die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde seiner Vaterstadt. Als zehnjähriger Knabe spielte er dort in öffentlicher Produktion ein Viotti'sches Concert, und der damit verbundene Erfolg gab Veranlassung, den Knaben 1827 nach Paris zu schicken. Hier durfte er dem Unterricht der Habeneck'schen Classe, doch nur als Zuhörer beiwohnen. Leichtes Auffassungsvermögen befähigte ihn, die Lehren, welche Anderen zu Theil wurden, für sein eigenes Studium auszubeuten. So war er im Grunde nur mittelbar ein Zögling Habeneck's.

Nach Verlauf von zwei Jahren fühlte er sich stark genug, um bei der alljährlich üblichen Concurrenz in der pariser Musikschule als Mitbewerber aufzutreten. Er gewann den zweiten und im folgenden Jahre den ersten der, unter die Zöglinge des Instituts vertheilten Preise. Seit 1831 machte sich Alard in Paris als Solospieler bekannt. Er fand den einstimmigen Beifall der Kenner und trat 1843 an Baillot's Stelle bei dem Conservatorium und der k. Privatmusik. Auch wurde er zum Soloviolinisten bei der kaiserl. Capelle ernannt, deren Auflösung nach dem Sturze Napoleons erfolgte. 1875 zog sich Alard gänzlich ins Privatleben zurück.

Außer einer Reihe von Violincompositionen im modernen virtuosen Geschmacke, gab der Künstler eine Violinschule heraus, die zunächst für den Lehrgang im Conservatorium berechnet ist. Sie fand indeß auch in anderen und auswärtigen Kreisen Eingang durch die Übersetzung ins Spanische, Italienische und Deutsche.

Erwähnenswerth sind noch die zum Theil werthvollen Violincompositionen des 18. Jahrhunderts, welche Alard unter dem Titel „Die classischen Meister des Violinspiels“ [1] den Zeitgenossen in ver-

1) Mainz bei Schott.

dienſtlicher Weiſe wieder zugänglich machte. Dieſelben ſind von ihm mit Bogenſtrichen, Fingerſätzen und Vortragszeichen, ſowie mit einer Clavierbegleitung verſehen worden. Die letztere entſpricht indeß in ihrer meiſt modernen und dabei muſikaliſch wenig eindringenden Faſſung nicht ſonderlich dem Styl der alten Meiſter. Dagegen hat dieſe Ausgabe den ſehr weſentlichen Vorzug einer originaltreuen Wiedergabe der Violinſtimme.

Als Lehrer hat ſich Alard für das franzöſiſche Violinſpiel bedeutende Verdienſte erworben. Er bildete eine Reihe trefflicher Geiger, unter denen die Namen Garcin und Saraſate die bekannteſten ſind.

Jules Auguſte Garcin, mit ſeinem eigentlichen Namen Salomon, wurde am 11. Juli 1830 in Bourges geboren. Im 9. Lebenjahre kam er auf das pariſer Conſervatorium, um zunächſt ſich in der Vorübungsclaſſe für den muſikaliſchen Beruf vorzubereiten. 1843 wurde er Schüler Clavel's im Violinſpiel und drei Jahre ſpäter übernahm ſeine Leitung Alard. Bazin und Adam waren ſeine Compoſitionslehrer. Mehrfach mit Preiſen gekrönt, verließ er das Conſervatorium und trat ins Orcheſter der großen Oper. Gegenwärtig bekleidet er in dieſem Kunſtinſtitut das Amt eines Soloviolinisten und dritten Orcheſterchefs. 1875 wurde er auch als Lehrer beim Conſervatorium angeſtellt. Er hat verſchiedene Compoſitionen veröffentlicht.

Bei weitem größere Berühmtheit als Garcin erlangte der Spanier Pablo Martin Meliton Saraſate y Navascues, geb. am 10. März 1844 in Pampelona. Saraſate gehört, wie faſt alle in neuerer Zeit aus der franzöſiſchen Schule hervorgegangenen Geiger, der virtuoſen Richtung an. Denn obwohl er in ſein Repertoire auch gediegene und ſogar claſſiſche Muſikſtücke aufgenommen hat, die er mit muſikaliſchem Verſtändnis und Geſchmack darzuſtellen weiß, ſo liegt nichts deſto weniger doch der Schwerpunkt ſeiner Leiſtungsfähigkeit in dem brillanten Genre, wie denn auch ſein Spiel mehr elegant als tief iſt.

Ein Hauptreiz der Leiſtungen Saraſate's beruht, neben der techniſch vollendeten Durchbildung des rechten Armes und der linken Hand, in dem äußerſt reinen, geklärten und einſchmeichelnd ſüßen Ton,

welcher ihm gleichmäßig bis in die höchsten Lagen des Griffbrettes zu Gebote steht. Als Gegensatz dazu würde ab und zu eine etwas kräftigere, energischere Behandlung des Instrumentes wohlthun. Sarasate's Art die Geige zu behandeln hat, ohne doch empfindsam zu werden, etwas weiblich Zartes und graziös Anschmiegendes. In dieser Richtung ist sein Spiel aber ohne Frage als eine höchst vollendete Stufe der ausübenden Kunst zu bezeichnen.

Frühzeitig für seinen Beruf wohlvorbereitet, wurde ihm, nachdem er sich bereits im zehnjährigen Alter am Madrider Hof hatte hören lassen, und infolge dessen von der Königin mit einer prachtvollen Stradivari-Geige beschenkt worden war, die Gelegenheit zu Theil, auf dem pariser Conservatorium Alard's Schüler zu werden. 1857 erhielt er den ersten Preis und begab sich dann auf Kunstreisen, zunächst nach Spanien, und weiterhin nach Amerika. Von dort zurückgekehrt, besuchte er nach und nach die europäischen Länder. Überall errang er glänzende Erfolge, insbesondere auch in Deutschland, wohin er zuerst im Jahre 1876 kam. Vor Kurzem erfuhr er die Auszeichnung, zum Ehrenprofessor des Madrider Conservatoriums ernannt zu werden.

Als dritter hier zu berücksichtigender Schüler Baillot's ist Jacques Féréol Mazas, geb. am 23. September 1782 in Beziers zu nennen. Er war seit 1802 Zögling des Conservatoriums, und verließ dasselbe 1805 unter Zuerkennung des ersten Preises. Einen Wirkungskreis fand er zunächst im Orchester der italienischen Oper. 1811 gab er diese Stellung auf, um Kunstreisen zu machen, die ihn nach Spanien, England, Holland und Belgien führten. 1822 war er in Italien; sodann besuchte er Deutschland und Rußland. Bei seiner 1829 erfolgten Rückkehr nach Paris fand man, daß sein Leistungsvermögen als Concertspieler sich vermindert hatte. 1831 übernahm er die Funktionen eines ersten Geigers am Theater des Palais-Royal; hierauf war er als Musikdirektor in Orleans thätig. Schließlich trat er 1837 an die Spitze des Musikinstituts zu Cambray. Doch auch diese Stellung gab er bereits 1842 wieder auf. Er starb 1849.

Mazas hat viel für die Violine und Bratsche componirt, auch

Schulen für beide Instrumente geschrieben. Seine Violinduetten waren ehedem in dilettantischen Kreisen sehr beliebt.

Pierre Auguste Louis Blondeau, in Paris am 15. August 1784 geboren, wurde mit dem 16. Lebensjahre Schüler Baillot's im Conservatorium und erhielt zugleich den Compositionsunterricht Gossec's und Mehul's. 1808 erhielt er das große Reisestipendium für Rom. Nach Paris zurückgekehrt, trat Blondeau als Bratschist in das Orchester der großen Oper. 1842 zog er sich von dieser Thätigkeit zurück, um sich der Composition und Musikschriftstellerei zu widmen. Er veröffentlichte im Laufe der Zeit eine große Zahl verschiedenartiger Werke, darunter Opern und Kirchenmusiken.

Als drei französische Violinspieler der Gegenwart, welche sich durch ihr künstlerisches Wirken ausgezeichnet haben, sind noch zu nennen: Armingaud, Lalo und Lamoureux.

J. Armingaud, geboren gegen 1824 in Paris, machte sich dort durch die Begründung eines Streichquartetts bekannt, dessen Führung er an der ersten Geige übernahm. Dasselbe entstand zu Anfang der fünfziger Jahre und genoß außerordentliche Anerkennung durch die Sicherheit des fein durchgebildeten Ensemble's. Später wurde dieser Quartettverein durch Hineinziehung von Blasinstrumenten zur „Société classique" umgewandelt. Armingaud's Spiel wird als tonschön, gediegen und graziös gerühmt.

Eduard Lalo, ein Zögling des Conservatoriums zu Lille, wurde daselbst gegen 1830 geboren. Nach Absolvirung der Studien wählte er Paris zu seinem Aufenthaltsort und trat als Bratschist in das von Armingaud mit Léon Jacquard und Mas gemeinschaftlich unternommene Quartett. Seine Hauptbeschäftigung wurde aber die Composition. Unter seinen zahlreichen Orchester-, Kammermusik- und Gesangswerken, die sich in Frankreich bedeutender Anerkennung erfreuen, seien hier nur seine zwei Violinconcerte genannt, von denen eines den Titel „Symphonie espagnole" führt.

Charles Lamoureux, geb. 28. September 1834 zu Bordeaux, empfing den ersten Violinunterricht von einem Musiker seiner Vaterstadt, Namens Beaudoin, und besuchte hierauf von 1850—53 das pariser Conservatorium. Eine Zeitlang war er dann erster Vio-

liniſt im Orcheſter des Theaters „Gymnaſe“ und in der Folge auch bei der großen Oper. Doch vertauſchte er, nachdem er ſich noch mit Colonne, Adam und Rignault zu beifällig aufgenommenen Kammermuſikſoiréen verbunden hatte, den Violinbogen mit dem Dirigentenſtabe. Er erwarb ſich das Verdienſt für Paris, einen Verein „Harmonie sacrée“ zu gründen, von welchem unter ſeiner Leitung mehrfach ſchon große oratoriſche Werke deutſcher Meiſter zur Aufführung gebracht wurden, ein Unternehmen, durch welches Lamoureux in anerkennenswerther Weiſe eine fühlbare Lücke des Muſiklebens der franzöſiſchen Hauptſtadt ausfüllte.

Der ſo eben genannte Colonne, mit Vornamen Edouard, bildete ſich urſprünglich gleichfalls zum Geiger im pariſer Conſervatorium aus, ging aber ſpäter, gleich ſeinem Kunſtgenoſſen Lamoureux, zum Direktionsfach über, und begründete 1874 das „Concert du Châtelet“, welches noch jetzt unter ſeiner artiſtiſchen Leitung ſteht. Er wurde am 23. Juli 1838 in Bordeaux geboren.

Die überwiegend äußerliche, in der virtuoſen Tendenz beruhende Richtung, welche das neuere franzöſiſche Violinſpiel erkennen läßt, findet zum Theil, wie ſchon früher angedeutet wurde, ihre Erklärung in der übertriebenen Bevorzugung der Technik, in deren Bewältigung es die Violiniſten der pariſer Schule, bei allerdings häufig energieloſer Tongebung, bis zu einer ſpiegelartigen Politur brachten. Es iſt natürlich, daß durch ein ſolches Verfahren kräftig geſunde Darſtellung, künſtleriſcher Ernſt und geiſtige Vertiefung nicht begünſtigt werden konnten. Schon im Jahre 1821 fand Spohr vielfach Gelegenheit, hierüber bei ſeinem pariſer Aufenthalt ins Klare zu kommen. Er berichtet: „Es iſt auffallend, wie Alles hier, jung und alt, nur danach ſtrebt, durch mechaniſche Fertigkeit zu glänzen, und Leute, in denen vielleicht der Keim zu etwas Beſſerem liegt, ganze Jahre, mit Aufbieten aller ihrer Kräfte dazu verwenden, ein einziges Muſikſtück, was als ſolches oft nicht den mindeſten Werth hat, einzuüben, um dann öffentlich damit auftreten zu können. Daß bei ſolchem Verfahren der Geiſt getödtet werden müſſe, und aus ſolchen Leuten nicht viel Beſſeres werden könne, als muſikaliſche Automaten, iſt leicht begreiflich“.

Doch damals ſtand dieſe Erſcheinung noch im Stadium der Entwickelung. So eben erſt war die kunſthiſtoriſch denkwürdige Zeit der endloſen Airs variés, der buntſcheckigen und faden Potpourris, ſo wie der phantaſieloſen Phantaſien hereingebrochen. Dieſe Errungenſchaften führten zu einer echt franzöſiſchen Erfindung, von der leider auch Deutſchland in den dreißiger Jahren faſt epidemiſch ergriffen wurde: es war die ſogenannte Salonmuſik, deren verflachenden Einfluß Robert Schumann im Verein gleichgeſinnter Kunſtgenoſſen mit glänzendem Erfolge in ſeiner Muſikzeitung [1]) bekämpfte. Wenn auch die Salonmuſik manche geiſtreiche Leiſtung, vorzugsweiſe freilich im Bereiche der Pianoforteliteratur, hervorbrachte, ſo bezweckte man mit dieſem Genre doch in der Hauptſache nur, dem ſeichten Geſchmack und oberflächlichen Genuß der ſogenannten feinen Geſellſchaft zu fröhnen.

War dieſe Muſik ein Symptom der Erſchlaffung, welche den Paroxysmen des Revolutionsfiebers und dem Napoleoniſchen Kriegsgetöſe folgte, oder offenbarte ſich in ihr der angeborene Hang zu prickelndem, flüchtigem Sinnenreiz? Man darf Beides annehmen. Das zwitterartige Weſen der Salonmuſik mit ſeinen paraſitiſchen Gebilden, welches in Paris trotz aller Bemühungen, ſich die Claſſiker der Tonkunſt zugänglich zu machen, wohl kaum jemals ganz überwunden werden dürfte, correſpondirte aufs Genaueſte mit den Beſtrebungen der, bis zu den äußerſten Grenzen des Virtuoſenthums ausſchweifenden Spieler. Immer mehr ſtreifte die Violine ihren idealen Charakter ab, und endlich war die Heldin des Geſanges in eine leichtfertige, buhleriſch herausfordernde Coquette verwandelt. Selbſt Schindler, der enthuſiaſtiſche Lobredner der pariſer Muſik, fühlte ſich im Hinblick auf das dortige Quartettſpiel zu der Bemerkung gedrängt: „Nicht mehr iſt es die imponirende Tonfülle, mit der Rode und R. Kreutzer, die Gründer der unübertrefflichen ſogenannten franzöſiſchen Schule mit Baillot im Bunde, ihre großartigen (!) Concerte vortrugen, es iſt das winzige Tönchen, oftmals dem Gezirpe der Grille gleich, in ungeheurer Anzahl aus dem Inſtrumente hervor quillend, mit einer

1) S. Robert Schumann's Biographie vom Verf. dieſer Blätter (Auflage III, S. 88 ff., Bonn, bei E. Strauß.)

Anzahl von Flageolet-Tönchen vermiſcht, was auch die Violinſpieler, einer mehr als der andere, zum Beſten geben".

Doch die Franzoſen verdankten dieſe Richtung ihres Violinſpiels keineswegs nur ſich ſelbſt; ſie erhielten vielmehr einen Theil der Anregungen dazu von außen her. Zunächſt iſt hier des Paganini'ſchen Einfluſſes zu gedenken, deſſen merkliche Folgen ſich ſehr bald nach ſeinem Erſcheinen in Paris (1831) herausſtellten. Paganini brachte die Neigungen für das Virtuoſenthum in lebhafteſten Fluß. Seine ungewohnten Wirkungen, ſeine eklatanten Erfolge waren verlockend genug, um gerade das franzöſiſche Naturell zur Nachahmung und damit zur Speculation und zum Raffinement des Effekts anzureizen. Da man aber nicht zugleich ſein eigenſtes Weſen reproduciren konnte, vermöge deſſen er den ihm ausſchließlich eigenthümlichen Spielapparat in geiſtig dämoniſcher Weiſe belebte, ſo erging man ſich in einer äußerlichen Ausbeutung ſeiner Technik, die, ſeelenlos gehandhabt, nothwendig zu Verflachung und Carikatur führen mußte. Es handelte ſich nun nicht mehr darum, ſchön geſtaltete, gehaltvolle Violincompoſitionen zu ſchaffen, in denen der Charakter des Inſtrumentes ſich rein und unverfälſcht ausſprechen konnte, ſondern phraſenhaft leere, in halsbrechenden Schwierigkeiten aller Art ſich überbietende Stücke für die virtuoſiſch blendende Wirkung zu ſchreiben.

Ging die pariſer Schule zu ihrem Nachtheil einerſeits auf Paganini's abnorme Violinbehandlung bereitwillig ein, ſo wurde ſie andererſeits durch die Erſcheinung Charles de Bériot's, des Hauptes der ſogenannten belgiſchen Schule, nachhaltig beeinflußt. Dieſer letzteren iſt eine ſelbſtſtändige, epochemachende Bedeutung keineswegs zuzuerkennen; ſie erſcheint lediglich als eine Abzweigung der franzöſiſchen Schule, von der ſie auch vor Bériot's Auftreten ſehr weſentlich abhing. Dieſe enge Beziehung zwiſchen beiden Schulen erzeugte eine unverkennbare, in Geſinnung, Methode und Manier übereinſtimmende Familienähnlichkeit.

Das Violinſpiel der Niederlande, welches im 18. Jahrhundert keine bedeutenden Reſultate geliefert hatte, gelangte mit Bériot zu größerem Anſehen. Zugleich wurde die Herrſchaft desſelben durch ihn ausſchließlich auf Brüſſel übertragen. Seine Beeinfluſſung der pariſer

Schule erklärt ſich durch die Überlegenheit ſeiner Begabung über die neueren franzöſiſchen Violinſpieler. Zwar iſt ihm kein wahrhaft bedeutendes Talent im höheren Sinne eigen, was er aber in Spiel und Compoſition gab, war, wenngleich ohne Tiefe und Ernſt, in ſeiner Art anſprechend, graziös gefällig, ſalonartig elegant, ohne Überladung der Effektmittel und ſelbſt nicht ohne Geſchmack. Überdies zeichnen ſich die Violinwerke des belgiſchen Geigenmeiſters durch anſpruchsloſe Natürlichkeit, leichten Fluß und pikante melodiöſe Geſtaltung vor den Erzeugniſſen der pariſer Schule aus. Sie haben eine Spanne Zeit dem Publikum als angenehme Unterhaltungsmuſik gedient, ſind aber bereits, wenigſtens in Deutſchland, dem Geſchick der Vergeſſenheit anheimgefallen. Nur theilweiſe noch können ſie als Übungsmaterial zur Erlangung gewiſſer eleganter Spielmanieren benutzt werden. Im Ganzen wurden von Bériot veröffentlicht: 10 Violinconcerte, 12 Airs variés, 6 Hefte Etüden, verſchiedene Salonpiecen, 4 Trios für Clavier, Violine und Violoncello, 49 Duos brillants für Clavier und Violine, von denen die größere Zahl mit den Pianiſten Labarre, Osborne, H. Herz, Benedict, Thalberg und Wolff zuſammen componirt wurden, ſo wie eine Violinſchule. Der erſte Theil dieſer letztern enthält die Unterweiſung in dem Lagenſpiel, der zweite handelt von der Bogenführung in ihrer verſchiedenen Anwendung, ſowie vom Flageolettſpiel, und der dritte vom Styl. Bériot fügte indeß ſeiner Arbeit noch eine ſogenannte „Ecole transcendante de Violon“ hinzu, in welcher er 60 Etüden giebt. Die dreißig erſten derſelben ſind für das Studium der Richtigkeit (justesse), des Takts, des Colorits und der Grazie beſtimmt, der Reſt dagegen für die Aneignung von Charakteriſtik und Gefühl (!). Man vermag ſich eines Lächelns nicht zu erwehren, wenn dem Schüler zugemuthet wird, geiſtige Qualitäten aus Bériot'ſchen Violinetüden zu erlernen, da ihm doch nur Übungsſtücke für Cantilenenſpiel, Flageoletts, Arpeggio's, Doppelgriffe, Triller u. ſ. w., und dazu in der bekannten Manier des Componiſten, gegeben werden, an denen die Violinliteratur bereits reichlichſten Stoff beſitzt. Der weitläufige Text der „Ecole transcendante“ ergeht ſich übrigens in einer ſchönrednerischen, doch völlig unergiebigen Phraſeologie über äſthetiſche Fragen, deren Erörterung der Verfaſſer ſich keineswegs gewachſen zeigt. —

Bériot entſtammt einer alten, vornehmen belgiſchen Familie und wurde am 20. Februar 1802 zu Löwen geboren. Durch den frühzeitigen Tod beider Eltern war er ſchon ſeit ſeinen Knabenjahren auf die Theilnahme fremder Menſchen angewieſen, die ihm auch im Hinblick auf ſeine ungewöhnliche muſikaliſche Anlage gezollt wurde. In Löwen war es der Muſiklehrer Tiby, der ſich ſeiner wohlwollend annahm und ſein Talent ausbilden half. Schon vor Ablauf des 9. Lebensjahres vermochte er ſich mit einem Viotti'ſchen Concerte hören zu laſſen.

In ſeinem Vaterlande gilt Bériot für einen Zögling Jacotot's, jenes franzöſiſchen zu Dijon am 4. März 1770 geborenen und am 30. Juli 1840 zu Paris geſtorbenen Humaniſten, der eine Reihe von Jahren hindurch Profeſſor der franzöſiſchen Sprache und Literatur in Löwen war und ein gewiſſes Aufſehen durch ſeinen Univerſalunterricht machte. Die Hauptmaximen ſeiner Methode waren: dem Schüler den Beiſtand des Lehrers entbehrlich zu machen, und den Geiſt durch beſtändige Anregung und durch Selbſtüberwindung zur Herrſchaft über Alles, zur „Emancipation intellectuelle“ zu erheben. Dieſer Grundſatz, durch perſönliche Berührung mit Jacotot auf Bériot übertragen, wurde ihm Richtſchnur für ſeine Beſtrebungen.

Mit gutem Erfolg ſchritt der junge Künſtler im Selbſtſtudium vorwärts. Hierüber kam ſein 19. Lebensjahr heran. Jetzt zog es ihn hinaus in die Welt: er mochte das Bedürfnis fühlen, ſeine Leiſtungen einmal an fremdem Maß zu meſſen. Zunächſt wandte er ſich nach Paris. Dort angelangt, beſuchte er Viotti. Dieſer hörte ihn, und um ſeine Meinung befragt, äußerte er: „Sie haben einen ſchönen Styl, ſuchen Sie ihn zu vervollkommnen; hören Sie alle Männer von Talent, und ahmen Sie nichts nach“. Vielleicht mochte es in der Abſicht Bériots gelegen haben, Viotti's Unterweiſung theilhaftig zu werden. Wenigſtens wird dies einigermaßen dadurch wahrſcheinlich gemacht, daß er alsbald dem Unterrichte Baillot's im Conſervatorium beiwohnte. Doch ſchon nach einigen Monaten ſah er hiervon ab, da er glaubte, daß durch fremden Einfluß nur die Eigenthümlichkeit ſeiner Manier beeinträchtigt werden könne. Nichts deſto weniger war er demnächſt noch für kurze Zeit der Schüler ſeines Landsmannes

André Robberechts. Nachdem Bériot sich dann ganz auf sich selbst zurückgezogen hatte, betrat er die Öffentlichkeit. Von Paris aus besuchte er England und fand namentlich in London glänzende Aufnahme. Bedeutend vorgeschritten als Violinspieler, betrat er die Heimath wieder. Der Brüsseler Hof engagirte ihn als Solospieler, doch büßte er diese Stellung durch die Revolution von 1830 wieder ein.

Inzwischen trat Bériot in nähere Beziehungen zu Marie Malibran-Garcia, die 1835 seine Gattin wurde. Mit ihr begab er sich auf größere Kunstreisen, deren Hauptziel Italien war. Nach dem, infolge eines Sturzes mit dem Pferde erfolgten Tode seiner Lebensgefährtin nahm er, in tiefe Schwermuth versunken, Brüssel zum Aufenthaltsorte. Nur durch große Selbstbeherrschung gelang es ihm, die Apathie, in die er für längere Zeit verfallen, zu überwinden. 1840 unternahm er seine letzte Concertreise. Sie führte ihn nach Deutschland und bis Wien. Seitdem lebte er hauptsächlich in der belgischen Hauptstadt und wirkte dort als erster Lehrer des Violinspiels an der Musikschule. Dieser Thätigkeit vermochte er sich indeß nur bis 1852 zu widmen, da seine in demselben Jahre erfolgte Erblindung ihn veranlaßte, ins Privatleben zurückzutreten. Am 10. April 1870 starb er in Löwen.

Bériot's vorzüglichster Schüler ist Henri Vieuxtemps, geb. 20 Februar 1820 in Verviers. Frühzeitig entwickelte sich sein Talent. Den ersten Unterricht empfing er von dem Violinspieler Lecloux, und im 7. Lebensjahre war er bereits im Stande, eine kleine Kunstreise anzutreten. Bei dieser Gelegenheit kam er nach Brüssel. Sogleich nahm Bériot ihn als Schüler an. Nach einigen Studienjahren war er reif für die Virtuosencarrière. Er eröffnete sie in Deutschland und erregte überall Aufsehen. In Wien angelangt, wurde er Simon Sechter's Schüler für das Studium der Composition. Hierauf war ihm im Violinspiel zeitweilig noch Bernhard Molique in Stuttgart förderlich.

Nachdem Vieuxtemps mehrere Jahre hindurch Deutschland, England und Frankreich mit ungewöhnlichem Erfolge bereist hatte, besuchte er Rußland. Von dort kehrte er in seine Heimath zurück, begab sich aber bald wieder auf eine Concerttour, die ihn abermals nach

Rußland führte. Diesmal wurde er zum kaiſ. ruſſ. Kammervirtuoſen ernannt. Der Künſtler verweilte in Folge deſſen von 1846—52 am petersburger Hofe. Seitdem führte er ein bewegtes Wanderleben. Außer den europäiſchen Ländern betrat er auch Amerika für längere Zeit. Der dortige Aufenthalt wirkte jedoch keineswegs günſtig auf ſeine Leiſtungen, denn Vieuxtemps verlor durch den in der neuen Welt üblichen, beinahe handwerksmäßigen Betrieb der Kunſt einen Theil ſeiner beſten Eigenſchaften als Soloſpieler. Waren ſeine Leiſtungen vorher friſch und keck, zeichneten ſie ſich durch breite, energiſche Tonbehandlung aus, ſo ließen ſie nach ſeiner Rückkehr aus Amerika ein mattes, abgeblaßtes Weſen erkennen, deſſen deutliche Spuren weder durch die außerordentlich beherrſchte Technik der linken Hand, noch durch die Gewandtheit und ſchlüpfrige Glätte der Bogenführung verdeckt werden konnte. Hiervon abgeſehen, zählte Vieuxtemps bis zu ſeinen letzten Lebensjahren zu den namhafteſten Virtuoſen der Neuzeit. Während ſeiner Wirkſamkeit am Brüſſeler Conſervatorium als Nachfolger ſeines Lehrers de Bériot wurde er von einem Armleiden heimgeſucht, welches ihn zur Ausübung ſeiner Kunſt unfähig machte. Er ſuchte Heilung in dem warmen Klima Algier's, ſtarb aber dort am 6. Juni 1881.

Vieuxtemps hat zahlreiche Violincompoſitionen, darunter ſieben Concerte veröffentlicht. Die beiden letzten derſelben erſchienen erſt nach dem Tode des Künſtlers. Wenn die Concerte Vieuxtemps' auch für den virtuoſen Effekt gedacht und geſchrieben ſind, ſo zeichnen ſie ſich doch vor der Mehrzahl der gleichartigen Produkte durch ſorgfältigere und ſolidere Geſtaltung aus. Namentlich war Vieuxtemps unverkennbar bemüht, die Orcheſterbegleitung ſeiner Concertſtücke über die niedrige Stufe eines bloßen Accompagnements emporzuheben, und ihnen eine muſikaliſch intereſſante, auf thematiſche Bearbeitung ausgehende Geſtaltung zu geben. Doch erhalten ſeine Concerte, und unter dieſen beſonders das vierte (D moll) nicht ſelten dadurch einen geſpreizten Ausdruck, da der muſikaliſche Gehalt ſeiner Erzeugniſſe doch wiederum nicht bedeutend genug iſt, um ein derartiges Verfahren zu begünſtigen.

Nächst Vieuxtemps ſind von Bériot's Schülern romaniſcher Abſtammung noch zu nennen: Monaſterio und Sauret.

Jeſus Monaſterio, geb. 21. März 1836 zu Potes in der Provinz Santander, ließ ſich ſchon als zehnjähriger Knabe mit Erfolg im Madrider Theater del Principe hören. 1849 ging er nach Brüſſel, um auf dem dortigen Conſervatorium den Unterricht de Bériot's zu genießen. Nach dreijährigem Studium erhielt er den Preis der Violinclaſſe. In die Heimath zurückgekehrt, wurde er von der Königin zum Lehrer am Madrider Conſervatorium und dann auch zum erſten Soloviolinisten der k. Capelle und der k. Kammermuſik ernannt. Monaſterio unternahm auch Kunſtreiſen in Frankreich, Belgien und Deutſchland, widmete ſich jedoch vorzugsweiſe dem heimiſchen Wirkungskreis, weshalb ſeine gerühmten Leiſtungen im Auslande nicht ſo bekannt geworden ſind, wie ſie es wohl verdienen.

Emile Sauret war gleichfalls im Brüſſeler Conſervatorium Bériot's Schüler, nachdem er vorher einen Curſus auf dem gleichnamigen pariſer Inſtitut durchgemacht hatte. Es iſt ihm trotz virtuoſer Richtung ein ernſteres Streben eigen, welches ſich auch in einer kräftigen, temperamentvollen Darſtellung der von ihm ausgeführten Muſik kundgiebt. Sein Bogenſtrich iſt eben ſo geſchmeidig als reſolut und die Technik der linken Hand von ungemeiner Gewandheit. Seine Leiſtungen hinterlaſſen im Ganzen einen vorzugsweiſe bravourmäßigen Eindruck. Bedeutende Erfolge hatte er auf ſeinen Reiſen in England, Frankreich, Italien, Amerika (1870—1874) und Deutſchland. Gegenwärtig lebt er in Berlin, wo er zeitweilig Lehrer der Kullackſchen Muſikſchule war. Geboren iſt er am 22. Mai 1852 zu Dun-le-Roi im Département Cher.

Außer Bériot und Vieuxtemps iſt als ein älterer belgiſcher Violinſpieler von Bedeutung zu berückſichtigen: Charles van der Planken, geb. den 22. October 1772 in Brüſſel. Er war ein Schüler Godecharle's. 1797 wurde er erſter Violiniſt beim Brüſſler Theater. Außerdem gehörte er der k. Capelle an. Beſondere Schätzung erwarb er ſich als Dirigent und Lehrer des Violinſpiels. Er ſtarb Anfangs 1849. Unter ſeinen Schülern zeichneten ſich Snel, Robberechts und Meerts vornehmlich aus.

Joſeph François Snel, geb. 30. Juni 1793 in Brüſſel, empfing, nachdem er bei Planken die erſte Ausbildung erhalten hatte, 1811 in der pariſer Muſikſchule noch Baillot's Lehre. Bei ſeiner Rückkehr in die Heimath trat er an Gueſſe's Stelle als Soloviolinist des Brüſſeler Theaters. 1835 übernahm er das Capellmeiſteramt an der Kirche S. S. Michel et Gudule. Von ſeinen zahlreichen Compoſitionen hat ihn nichts überlebt. Er ſtarb am 10. März 1861 in Koeckelberg. Als Zöglinge von ihm ſind Haumann und Artôt zu nennen.

Théodore Haumann, geb. zu Gent am 3. Juli 1808, war von ſeinen Eltern zum Advocaten beſtimmt und erhielt eine dem entſprechende Bildung im Athenäum zu Brüſſel, worauf er die Univerſität Löwen bezog. Seine Vorliebe für Muſik ließ ihn indeß nicht ſelten das erwählte Brodſtudium vernachläſſigen. Schon vor ſeinen Studentenjahren hatte er ſich unter Snel's Leitung in Brüſſel mit Eifer dem Violinſpiel hingegeben. Dasſelbe beſchäftigte ihn nicht minder in Löwen, und nach zwei Jahren beſchloß er, ſich gegen den Willen ſeiner Eltern ganz der Muſik zu widmen. In der That hatte er aber mehr Liebe als Beruf zur Kunſt, und obwohl er Alles aufbot, um ſich tüchtig für dieſelbe zu machen, ſo wurde er weder ein beſonders ausgezeichneter Virtuoſe, noch ein guter Muſiker. Alles was er erreichte, war, ſich in Paris und London beifällig hören zu laſſen. Enttäuſcht durch die Wirklichkeit, kehrte er in die Heimath zurück, um die Jurisprudenz wieder aufzunehmen, und machte 1830 das Doctorexamen. Doch ſeine Neigung für die Muſik ließ ihn bald wieder zur Violine greifen. Mit erneuerter Beharrlichkeit unterwarf er ſich einem zweijährigen Studium. Nun trat er abermals in Paris und mit günſtigerem Erfolg als vorher auf. Auch bereiſte er weiterhin Frankreich, Deutſchland und Rußland. Dennoch fand er keine Befriedigung bei ſeinem Thun und Treiben. Er wandte ſich nach Paris, widmete ſeine Thätigkeit einem induſtriellen Unternehmen, gab jedoch auch dieſes unter großen Verluſten auf und beſchäftigte ſich ſchließlich wieder mit Muſik. Seine Technik auf der Violine war nicht unbedeutend, ſeine Vortragsweiſe manirirt und im Grunde wenig künſtleriſch, weshalb

er es auch wohl nie zu allgemeinerer Anerkennung brachte. Im Druck erſchienen von ihm einige Saloncompoſitionen.

Alexandre Joſeph Montagny d'Artot, geb. zu Brüſſel am 5. Februar 1815, war der Sohn des erſten Horniſten bei der Brüſſeler Oper, deſſen Unterricht er zunächſt genoß. Bald konnte er ſich mit einem Viotti'ſchen Concerte im Theater hören laſſen. Nun wurde er Snel's Schüler, der ihm nach einiger Zeit rieth, ſeine höhere Ausbildung in Paris zu ſuchen. Er trat ins dortige Conſervatorium und empfing die Lehre Rudolph Kreutzer's. Zweimal wurde ihm der Preis beim Concurs der Kunſtanſtalt zuerkannt, welcher er angehörte, und als zwölfjähriger Knabe hatte er ſeine Studien beendet. Nach einem vorübergehenden Aufenthalte in ſeiner Vaterſtadt beſuchte er London, hier wie dort durch ſeine frühreifen Leiſtungen Aufſehen erregend. Dann zog es ihn wieder nach Paris. Außer ſeiner Thätigkeit als Soloſpieler wirkte er daſelbſt in mehreren Orcheſtern mit. Weiterhin veranlaßte ihn der Wunſch, ſich in der muſikaliſchen Welt bekannt zu machen, zu einer Kunſtreiſe, welche ihn durch das ſüdliche Frankreich, Belgien, England, Holland, Deutſchland, Italien und Rußland führte. 1843 beſuchte er auch Amerika. Dieſe Reiſe bildete den Schluß ſeiner Laufbahn, denn, nach Europa zurückgekehrt, erlag er einem Bruſtleiden, und ſtarb bei Paris in Ville d'Avray am 20. Juli 1845. Sein Spiel war nach Fétis' Urtheil klein, aber brillant und graziös. Die ausſchließlich virtuoſe Richtung desſelben läßt ſich aus ſeinen im franzöſiſchen Salongenre gehaltenen Compoſitionen erſehen.

Van der Planken's zweitgenannter Zögling, André Robberechts, geb. am 16. December 1797 in Brüſſel, vollendete ſeine Studien in der pariſer Muſikſchule unter Baillot's Leitung. Auch wurde er eine Zeitlang der Lehre Viotti's theilhaftig. 1820 erhielt er am belgiſchen Hofe Anſtellung als Soloviolinist. Seit 1830 lebte er indeſſen in Paris, wo er am 23. Mai 1860 ſtarb. Seine ziemlich zahlreich veröffentlichten Violincompoſitionen haben nie Eingang in weitere muſikaliſche Kreiſe gefunden.

Lambert Joſeph Meerts, ehedem als Lehrer des Violinſpiels an der Brüſſeler Muſikſchule neben Bériot ſehr geſchätzt, geb.

in Brüſſel 1802, war zuerſt Schüler v. d. Planken's, dann aber nach einander Lafont's, Habeneck's und Baillot's. 1832 erfolgte ſeine Berufung als Solovioliniſt an das Brüſſeler Stadtorcheſter, 1835 ſeine Ernennung zum Lehrer am Conſervatorium. Am 12. Mai 1863 ſtarb er. Meerts hat techniſch nutzbare Etüden und überdies eine Violinſchule herausgegeben.

Joſeph Ghys, geb. 1801 zu Gent, war Lafont's Schüler. Nach beendetem Studium lebte er mehrere Jahre auf Reiſen und nahm dann ſeinen Aufenthalt in Nantes. Von 1832 ab widmete er ſich wieder der Thätigkeit eines wandernden Virtuoſen. Sein Spiel war, wenn auch ſauber, ſo doch von ſchwächlich kleinem Charakter. Er bereiſte (1835) in Gemeinſchaft mit Servais Belgien, beſuchte wiederholt Paris, kam 1837 nach Deutſchland und wandte ſich 1844 nach Rußland. In Petersburg erkrankte er und ſtarb am 22. Auguſt desſelben Jahres. Im Druck erſchienen mehrere ſeiner Violincompoſitionen.

Lambert Joſeph Maſſart empfing den erſten Violinunterricht in Lüttich, wo er am 19. Juli 1811 geboren wurde, von einem Kunſtliebhaber Namens Delaveu. Dieſer Mann intereſſirte ſich auch des Weiteren für ſeinen Schützling dadurch, daß er ihm vom König der Niederlande, Wilhelm I, ein durch die Stadt Lüttich noch erhöhtes Stipendium erwirkte, welches ſeine weitere Ausbildung in Paris möglich machte. Er wurde dort Kreutzer's Privatſchüler, angeblich, weil Cherubini die Aufnahme eines Ausländers ins Conſervatorium nicht geſtatten wollte. Maſſart bildete ſich zu einem vorzüglichen Violiniſten aus und ließ ſich auch mit Erfolg als Soliſt hören. Allein eine gewiſſe Befangenheit, die er nicht zu überwinden vermochte, bewog ihn bald, von der Öffentlichkeit zurückzutreten und ſich ganz dem Lehrberufe zu widmen, für welchen er ebenſo viel Geſchick als Neigung an den Tag legte. Anfangs 1843 wurde er als Lehrer des Violinſpiels am Conſervatorium angeſtellt. Dieſes Amt verwaltet er noch gegenwärtig mit Rüſtigkeit. Unter ſeinen vielen Schülern mögen die Polen Wieniawski und Lotto, ſo wie die jugendliche Italienerin Tereſina Tua erwähnt werden. Maſſart hat ſich auch als Violincomponiſt durch Veröffentlichung einiger Salonſtücke bekannt gemacht.

Digitized by Google

François Hubert Prume, geb. am 3. Juni 1816 in dem belgiſchen Orte Stavelot, zeigte frühzeitig Talent zur Violine und war Habeneck's Schüler im pariſer Conſervatorium. Einen Wirkungskreis fand er als Lehrer des Violinſpiels an der Muſikſchule zu Lüttich. 1839 machte er eine Kunſtreiſe durch Deutſchland. Zehn Jahre ſpäter ſtarb er am 14. Juli in ſeiner Vaterſtadt. Von ſeinen Compoſitionen, die ohne jeden Kunſtwerth ſind, war die ſogenannte „Melancolie“, ein ſüßlich fades Virtuoſenſtück, eine Zeitlang beliebt. Sein Spiel war elegant, doch weichlich ſentimental.

Unter den von ihm gebildeten Talenten wären hervorzuheben: Dupont und Dupuis.

Joſeph Dupont wurde in Lüttich am 21. Auguſt 1821 geboren, empfing ſeine Ausbildung auf dem dortigen Conſervatorium zunächſt durch Wanſon und dann durch Prume. Sein Talent entwickelte ſich ſo raſch, daß er, kaum 17 Jahre alt, als Lehrer des Violinſpiels bei der Anſtalt verwendet werden konnte, in welcher er ſelbſt ſeine Studien gemacht hatte. Es exiſtiren auch einige Compoſitionen von ihm. Er ſtarb im kräftigſten Lebensalter am 13. Februar 1861.

Jacques Dupuis, einer der beſten Vertreter der belgiſchen Violinſchule in neuerer Zeit, geb. in Lüttich am 21. October 1830, trat mit 9 Jahren in das dortige Muſikinſtitut und wurde, nachdem er wiederholt durch Verleihung von Preiſen ausgezeichnet worden, 1850 gleichfalls zum Lehrer bei der Muſikſchule ſeiner Vaterſtadt angeſtellt. Leider ereilte ihn der Tod ſchon im noch nicht vollendeten dreißigſten Lebensjahre, was um ſo mehr bedauert werden darf, als er durch ſeine gediegene Richtung bei längerem Wirken viel für die Verbreitung guter Muſik in ſeinem Vaterlande hätte thun können.

Zu den mit Auszeichnung genannten belgiſchen Geigern der Gegenwart gehören Colyns und Ovide Muſin.

Jean Baptiſte Colyns, geb. 25. November 1834 zu Brüſſel, empfing ſeine Ausbildung im dortigen Conſervatorium, welchem er ſeit dem Juni 1863 als geſchätzter Lehrer des Violinſpiels angehört. Seine Studien machte er ſpeziell unter Wéry's Leitung. Colyns wird als vorzüglicher Violiniſt gerühmt, dem auch ein ungewöhnliches Lehrtalent eigen iſt.

Über Muſin fehlen nähere biographiſche Nachrichten. Er gilt als ein äußerſt gewandter, dem excluſiven Virtuoſenthum ergebener Geiger.

Hubert Léonard, geb. 7. April 1819 zu Bellaire in Belgien, erlernte die Elemente des Violinſpiels bei einem gewiſſen Rouma in Lüttich. 1836 ging er nach Paris, um in der dortigen Muſikſchule Habeneck's Schüler zu werden. Sein Aufenthalt daſelbſt währte bis 1844; dann begab er ſich auf Kunſtreiſen, die ſeinen Namen vortheilhaft bekannt machten. 1848 übernahm er an Bériot's Stelle den Violinunterricht am Conſervatorium zu Brüſſel. Geſundheitsrückſichten beſtimmten ihn, dieſen Wirkungskreis aufzugeben. Er lebt ſeitdem in Paris, wo er als geſchätzter und geſuchter Lehrer wirkt.

Léonard gehört zu den beſten Violinſpielern der franzöſiſch-belgiſchen Schule. Seine Leiſtungen zeichnen ſich durch vorzügliche techniſche Beherrſchung und große Sauberkeit aus, doch mangelt ihnen Schwung und innere Wärme. Die Art ſeiner virtuoſen Richtung ergiebt ſich aus den von ihm vorhandenen Compoſitionen. Ein Verdienſt erwarb er ſich durch die Herausgabe einer Reihe älterer Violinwerke im Originalſatz. Nebſt einigen Etüdenwerken gab er auch eine Violinſchule in Druck.

Von Léonard's Schülern ſind der jugendliche Geiger M. Dangremont, über welchen nähere Nachrichten fehlen, und Martin Marſick hervorzuheben.

Martin Pierre Joſeph Marſick, geb. 9. März 1849 in Lüttich, gab ſchon frühzeitig Beweiſe ungewöhnlicher Anlagen, wodurch ſein Vater beſtimmt wurde, mit ihm im Alter von 7 Jahren muſikaliſche Übungen zu beginnen. Sein Talent entwickelte ſich ſo ſchnell, daß man beſchloß, ihn in der Muſikſchule ſeiner Vaterſtadt zum Künſtler ausbilden zu laſſen. Zehn Jahre alt, wurde ihm der erſte Preis der theoretiſchen Vorbildungsklaſſe dieſer Anſtalt zuerkannt. Sein Auge war bereits ſo geübt, daß er Alles vom Blatt leſen und zugleich mit Sicherheit transponiren konnte. Im folgenden Jahr begann er das Violinſpiel, und ſchon 1864 wurde ihm in außerordentlicher Anerkennung ſeiner Leiſtungen die große goldene Medaille zuerkannt. Neben dem Violinſpiel zeichnete ſich M. auch

im Clavier- und Orgelſpiel aus. Zum Öfteren vertrat er den Organiſten der Cathedrale in ſeinem Dienſt.

Mit einer klangvollen Stimme begabt, wurde Marſick ſehr bald auch ein beliebter Sänger bei den kirchlichen Feierlichkeiten ſeiner Vaterſtadt ſo wie der Umgegend. Eine ſehr muſikaliſche Dame, die Gräfin Eugène de Mercy-Argentau, welche den Jüngling hörte, intereſſirte ſich lebhaft für ſeine höhere Ausbildung, und veranlaßte ihn, ſich nach Brüſſel zu begeben, um dort unter Léonard's und Kufferath's Leitung ſeine Studien im Violinſpiel und in der Compoſition weiter zu fördern. Doch genügten ſeiner Künſtlernatur die dadurch erzielten bedeutenden Reſultate noch nicht. 1868 wandte er ſich nach Paris. In das dortige Conſervatorium aufgenommen, wurde er noch für ein Jahr Maſſart's Schüler. Nachdem er ſich mit glänzendem Erfolg an dem Concurrenzſpiel ſeiner Klaſſe betheiligt hatte, kehrte er nach Brüſſel zurück, und erhielt von der belgiſchen Regierung ein Stipendium, welches er dazu benutzte, um unter Joachim's Leitung ſeinem Spiel die letzte Vollendung zu geben.

Vom Jahr 1873 ab trat Marſick in die Reihe der ausgezeichnetſten Geiger unſerer Gegenwart. Er führte ſich zu jener Zeit mit Vieuxtemps' viertem Concert in den Pariſer populären Concerten auf ſo vortheilhafte Weiſe ein, daß der anweſende Componiſt dieſes Muſikſtückes ſich veranlaßt ſah, ihn durch die ehrendſte Anerkennung auszuzeichnen. Seitdem bereiſte er mit Glück Frankreich, Belgien, Deutſchland, England u. ſ. w., und erwarb ſich dadurch den Ruf eines der vorzüglichſten, aus der belgiſch-franzöſiſchen Schule hervorgegangenen Violinvirtuoſen. Nachdem er Paris zu ſeinem ſtändigen Wohnort gemacht hatte, begründete er 1877 auch ein Streichquartett, deſſen Mitglieder Rémy (Violine II), van Waefelghem (Viola), und J. Delſart (Violoncello) wurden. Im Verein mit dieſen Künſtlern machte er in den Muſikkreiſen der franzöſiſchen Hauptſtadt erfolgreiche Propaganda für die claſſiſchen Meiſterwerke der Kammermuſik.

An Compoſitionen gab M. 3 Concerte, mehrere Soloſtücke für Violine und Clavier, ſowie Lieder für eine Singſtimme heraus.

Marſick gebietet über eine außerordentlich durchgebildete virtuoſe

Technik. Sein Spiel ist energisch, temperamentvoll, spirituell und im Allegro von schwungvoll schlagfertiger Bravour.

Auch unter den Holländern sind in neuerer und neuester Zeit einige bemerkenswerthe Violinspieler aufgetreten. Außer Naret-Koning und Röntgen, über welche bereits in den vorhergehenden Blättern berichtet worden ist, haben wir noch zu nennen: Coenen, Kes und Petri.

Franz Coenen, Soloviolinist des Königs von Holland, sowie Lehrer an der Amsterdamer Musikschule für Geige und Composition, wurde am 26. December 1826 in Rotterdam geboren. Von seinem Vater, einem Organisten, empfing er den ersten Unterricht. Später wurde er Schüler Molique's und Vieuxtemps'. Bevor Coenen in seine Amsterdamer Stellung trat, unternahm er in Gesellschaft von Henri Herz und, als das Verhältnis mit diesem sich gelöst hatte, mit dem Pianisten Ernst Lübeck erfolgreiche Kunstreisen durch Nord- und Südamerika, so wie nach Ostindien. Er gilt als ein der gediegenen Richtung ergebener Künstler, der nicht nur im Solo-, sondern auch im Quartettspiel Ausgezeichnetes leisten soll. An Compositionen erschienen von ihm einige Violinstücke, Quartette, eine Symphonie und mehrere der geistlichen Musik angehörende Werke.

Willem Kes, geb. am 16. Februar 1856 zu Dordrecht, wo sein Vater Kaufmann war, begann sich als siebenjähriger Knabe unter Leitung des Capellmeisters Ferd. Böhme mit Musik zu beschäftigen. Dieser sorgte dafür, daß Kes aus dem engen Kreise seines Heimathsortes heraustrat, und brachte ihn im fünfzehnten Lebensjahre aufs Leipziger Conservatorium. Hier genoß er den Unterricht Ferd. David's auf der Violine, und in der Composition C. Reinecke's, trieb auch zugleich das Clavierspiel unter Leitung Wenzel's und Jadassohn's. Nach Verlauf zweier Jahre kehrte Kes in die Heimath zurück, um sich an einem Concurrenzspiel zu betheiligen, welches von drei zu drei Jahren Seitens der holländischen Regierung für junge Talente veranstaltet wird, wodurch er ein Stipendium zur Fortsetzung seiner Studien erwarb. Zunächst wurde er Schüler Wieniawski's in Brüssel, und dann noch für ein Jahr Joachim's Zögling auf der Berliner Hochschule für Musik. Mit dem Zeugnis der Reife aus dieser Anstalt

entlaſſen, bereiſte Kes ſein Vaterland. Im Herbſt 1877 wurde ihm die erſte Concertmeiſterſtelle in Amſterdam übertragen. Neben dieſem Amt übernahm er ein Jahr ſpäter die Funktionen als Capellmeiſter in Dordrecht. 1883 gab er den Concertmeiſterdienſt in Amſterdam auf, und nahm dagegen die Direktion des Parktheaters daſelbſt an. Kes hat Verſchiedenes componirt, darunter ein vom niederländiſchen Tonkünſtlerverein preisgekröntes Violinconcert. Veröffentlicht ſind bis jetzt aber nur Lieder und „Charakteriſtiſche Tanzweiſen" für Violine.

Ein ausgezeichneter Geiger iſt Henri Wilhelm Petri, der am 5. April 1856 in Leyſt bei Utrecht geboren wurde. Seine Jugendjahre verlebte er in Utrecht ſelbſt, wo ſein Vater als Oboiſt in der Städtiſchen Capelle angeſtellt wurde. Er unterrichtete ſeinen Sohn in den Anfangsgründen des Violinſpiels, ſtarb aber bald, ſo daß an ſeine Stelle der Utrechter Concertmeiſter Dahmen (geſt. 1881) trat, welcher den jungen Petri nicht nur weſentlich förderte, ſondern ihn auch 1871 zu Joachim nach Berlin brachte. Die Lehre dieſes Meiſters genoß der Kunſtjünger drei Jahre hindurch, wozu ihm der König von Holland die nöthigen Mittel gewährt hatte. Schließlich ging Petri auch noch für 18 Monate nach Brüſſel, um ſich mit der belgiſchen Schule vertraut zu machen. Unter der Ägide Joachim's trat er dann 1877 in London während der Saiſon auf, folgte hierauf einem Ruf als Concertmeiſter nach Sondershauſen, wo er drei und ein halbes Jahr wirkte, und ging nach Ablauf dieſer Zeit in gleicher Eigenſchaft nach Hannover. Dort war er bis zu ſeiner im October 1882 erfolgten Berufung nach Leipzig thätig, wo er an Stelle Schradieck's das Concertmeiſteramt im Gewandhaus- und Theaterorcheſter übernahm.

Iſidor Schnitzler, geb. am 2. Juni 1859 in Rotterdam, wurde im zwölften Lebensjahre Schüler der Kölner Muſikſchule, nachdem er von ſeinem Vater für den Beruf eines Violiniſten vorbereitet worden war und, ſieben Jahre alt, bereits öffentlich geſpielt hatte. Von Köln heimgekehrt, ſetzte er ſeine Studien bei Emanuel Wirth fort. 1874 erhielt er ein Stipendium vom König von Holland, welches er dazu benutzte, um ſich während eines Jahres unter Wieniawski's Leitung weiter zu bilden. Die letzte Vollendung gab

ihm Joachim, deſſen Unterweiſung Schnitzler ſich von 1875—1876 erfreuen durfte.

Mit dem Beginn ſeiner künſtleriſchen Selbſtſtändigkeit unternahm Schnitzler im Vereine mit der bekannten Sängerin Deſirée Artot und dem Sänger Padilha eine Kunſtreiſe durch Rumänien. Hieran ſchloß ſich ſein Auftreten im Leipziger Gewandhausconcert und eine Reiſe durch Holland. 1880 wurde er von dem Mendelsſohn-Quintett-Club in Boſton engagirt, mit welchem er in den beiden nächſten Jahren als Concertſpieler Amerika und Auſtralien bereiſte. Dieſer Club wurde weiterhin zu einer Tournée in den Vereinigten Staaten mit Hinzuziehung von Chriſtine Nielſon engagirt, an welchem Unternehmen Schnitzler gleichfalls betheiligt war. Seit Kurzem weilt der junge talentvolle Künſtler, welcher überall, wo er ſich hören ließ, reiche Anerkennung fand, wieder in ſeiner Heimath.

VII. England, Skandinavien, die ſlaviſchen Länder und Ungarn.

Von jeher iſt die muſikaliſch nicht ſonderlich begabte brittiſche Nation bemüht geweſen, die tonkünſtleriſchen Reſultate des weſtlichen Europa, insbeſondere aber Italiens und Deutſchlands, für ihre Bedürfniſſe zu benutzen, und zugleich nacheifernd in dieſem Kunſtgebiete thätig zu ſein, ohne daß es ihr bis jetzt gelungen wäre, auf den Entwickelungsgang der Muſik im Ganzen und Großen irgend einen beſtimmenden Einfluß zu gewinnen. Zwar beſaß England im 16. und 17. Jahrhundert in Männern wie William Bird, John Dowland, Thomas Weelkes, John Wilbye, Thomas Morley, Orlando Gibbons und John Bennett eine Reihe begabter Tonſetzer, aber eine nationale Muſik von einer, auch für andere Nationen maßgebenden und leitenden Geltung haben ſie nicht geſchaffen. Und ſelbſt ihr gerühmteſter Componiſt, Henri Purcell (geb. 1658, geſt. 1693), von dem Wil-

liam Crotch in einem 1808 erſchienenen Sammelwerk „Specimens of various Styles of Music“ kühnlich behauptet, er ſei zu Ende des 17. Jahrhunderts der größte Componiſt, nicht nur Englands, ſondern überhaupt geweſen[1]), vermochte dies nicht. Immerhin darf England auf die Leiſtungen der genannten Künſtler mit einer gewiſſen Genugthuung zurückblicken, um ſo mehr, als es ihm ſeit jener Zeit nicht mehr vergönnt geweſen iſt, eine derartige Periode ſchöngeiſtigen Aufſchwunges in muſikaliſchen Dingen wiederzuerleben. Sehr merkwürdig iſt es jedenfalls, daß das Vaterland Shakeſpeare's keinen dieſem Dichter auch nur entfernt ebenbürtigen Muſiker erzeugt hat, während es ihm bis auf die Gegenwart herab nicht an bedeutenden Erſcheinungen mannichfacher Art in der Literatur, Wiſſenſchaft und Handelspolitik fehlte.

Ähnlich wie in produktiver, iſt es in reproduktiver Hinſicht mit Englands Muſik beſtellt. Das Inſtrumentenſpiel war dort allerdings frühzeitig beliebt, allein die kunſtgemäße Pflege desſelben begann erſt verhältnismäßig ſpät. Beſonders bevorzugt wurde ehedem in muſikaliſchen Kreiſen Englands das Violaſpiel, in welchem man dort zwei dem 17. Jahrhundert angehörende Größen beſaß. Dieſe waren: John Jenkins, geb. 1592 zu Maidſtone, und Criſtopher Simpſon, geb. zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Den letzteren, welcher 1659 eine Violaſchule veröffentlichte, haben wir ſchon als Verfaſſer einer Violinſchule kennen gelernt.[2])

Von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ab wurden die Violaarten in England mit Ausnahme der Viola da Gamba allmählig durch die mehr und mehr ſich verbreitende Violine in den Hintergrund gedrängt. Doch aber gingen aus der Mitte des engliſchen Volkes ſeither nur wenige Geiger von Bedeutung hervor, ſei es nun, daß der reichliche Zufluß fremder, namentlich aber italieniſcher und deutſcher Spieler ſeit Beginn des vorigen Jahrhunderts das berufs-

1) In ſeinen Inſtrumentalſätzen, die dem Ausdruck nach mehr ſpröde und trocken als anmuthig und wohlklingend ſind, kann Purcell mit den gleichzeitigen italieniſchen Tonſetzern nicht rivaliſiren.

2) S. S. 92.

mäßige Studium der Violine entbehrlich erſcheinen laſſen mochte, oder daß es an ausgezeichneten einheimiſchen Talenten für dieſes Inſtrument fehlte. Thatſache iſt es, daß eine Erſcheinung erſten Ranges unter den engliſchen Geigern bisher nicht exiſtirt hat.

Wenn man ſich vergegenwärtigt, daß der Privatmuſikbetrieb Englands in Haus und Familie zur Zeit ein weitverbreiteter iſt, ſo muß es auffallen, daß dort ein numeriſch ſo ſtarkes Contingent ausländiſcher Künſtler für die öffentliche Muſikpflege benöthigt wird. Dieſer Umſtand, welcher eben nicht zu Gunſten der engliſchen Muſikbegabung ſpricht, hat, wie es ſcheint, dazu Anlaß gegeben, die Zahl der Londoner Muſikinſtitute noch um ein, in großem Styl angelegtes Conſervatorium zu vermehren, welches im Frühjahr 1883 unter dem Namen Royal College of Music eröffnet worden iſt. Es werden an dieſe Anſtalt weitgehende Hoffnungen für die muſikaliſche Zukunft Englands geknüpft. Ob dieſelben in Erfüllung gehen werden, bleibt abzuwarten.

Unter den Orten, in welchen die Tonkunſt bis heute eine Stätte fand, nahm London als Reſidenz und Hauptſammelplatz der vornehmen engliſchen Geſellſchaft jederzeit den Vorrang ein. In dieſer Weltſtadt concentrirt ſich eigentlich das muſikaliſche England; ſie hat nach dieſer Seite im Grunde für das ganze Land dieſelbe Bedeutung, wie Paris für Frankreich. Außerdem thaten ſich im vergangenen Jahrhundert vorzugsweiſe Worceſter, Gloceſter, Hereford, in dieſem Jahrhundert Birmingham, Mancheſter, Liverpool und einige andere Städte durch einzelne Muſikfeſte hervor.

Das Londoner Muſikleben fand außer der Opernbühne hauptſächlich in öffentlichen Concerten und in der Thätigkeit muſikaliſcher Vereine Ausdruck.[1] Das Concertweſen der Themſeſtadt iſt alt und verdankt ſeine Entſtehung dem erſten namhafteren engliſchen Violinſpieler John Baniſter, welcher als Nachfolger des deutſchen Vio-

1) Über dieſe Vereine, wie überhaupt über die muſikaliſchen Verhältniſſe Londons finden ſich ſehr detaillirte Mittheilungen in Pohl's „Mozart und Haydn in London". (Wien, Gerold's Sohn 1867.) Die obigen Notizen ſind dieſem intereſſanten Buche entnommen.

2) S. d. S. 197.

liniſten Thomas Baltzar 1663 Leiter der mit 24 Violinen beſetzten Hofmuſik wurde. Man erzählt, daß Baniſter, von Charles II. zu ſeiner Vervollkommnung nach Frankreich geſchickt, ſich die Ungnade ſeines Gebieters zugezogen habe, weil er die Meinung geäußert, daß die engliſchen Violinen beſſer ſeien als die franzöſiſchen.

Den von Baniſter eingeführten Concerten folgten 1678 die Muſikaufführungen des, in den Straßen Londons herumziehenden Kohlenverkäufers John Britton, der neben ſeinem Geſchäft ein leidenſchaftlicher Muſikliebhaber war, und in ſeinen Mußeſtunden mit Eifer dem Studium der Gambe und des Generalbaſſes oblag. Er veranſtaltete 36 Jahre hindurch regelmäßig Donnerstags in ſeiner Behauſung Concerte, die in einem ſchmalen und niedrigen, über dem Kohlenſchuppen befindlichen Raume ſtattfanden, nichts deſto weniger aber von der vornehmen Welt beſucht wurden. Lange Zeit boten dieſe Concerte für einheimiſche und auswärtige Künſtler ein Hauptmittel, ſich in London bekannt zu machen. Selbſt Händel hielt es nicht unter ſeiner Würde, dort zu ſpielen.

Dieſen Unternehmungen ſchloſſen ſich andere Concerteinrichtungen von längerer oder kürzerer Dauer an. Auch Privatconcerte mannichfacher Art kamen ſeit dem Ende des 17. Jahrhunderts in Aufnahme. Ein bedeutender Verſuch zu regelmäßigen Abonnementsconcerten nach dem Modus des pariſer Concert spirituel ging von Corelli's Schüler Geminiani aus. Mit ihm rivaliſirte gleichzeitig der deutſche Violinſpieler Michael Chriſtian Feſting († 1752), welcher von 1739—54 gleichfalls Subſcriptionsconcerte veranſtaltete.

Vom Jahre 1751 ab erhielt das Londoner Concertweſen einen beſonderen Aufſchwung, zunächſt durch die Thätigkeit des Violinſpielers Giardini, ſodann aber durch die Bach-Abel-Concerte, welchen Wilhelm Cramer einen beſonderen Glanz verlieh. Bald wurden auch die „professional Concerts“ zu einem neuen Anziehungspunkt für die Künſtlerwelt. Die bei weitem größte Bedeutung für das Londoner Muſikleben gewannen aber die Salomoniſchen Concerte, welche ihre Glanzperiode durch Haydn's perſönliche Mitwirkung feierten. Überhaupt hatte ſich der Muſikbedarf der engliſchen Hauptſtadt zu Ende des vorigen Jahrhunderts ungemein vervielfältigt und bis zu einer

beiſpielloſen Höhe geſteigert. Pohl giebt darüber folgende Notizen: „London, das ſich nun, nach damaligen Begriffen, enorm vergrößert hatte, ſorgte auch für die feineren Kunſtgenüſſe der täglich an Zahl zunehmenden Bevölkerung. Es entſtanden neue Concertſäle, neue Theatergebäude. Zu Hannover Square rooms gab Salomon „unter den Auſpicien Haydn's“ 12 Subſcriptionsconcerte und eben ſo viele die Fachmuſiker (professional concerts) unter W. Cramer. Ferner waren in einem neuen Sale in Tottenham street die vom König beſonders protegirten Concerte für alte Muſik (Concerts of ancient Musik) unter Joah Bates und W. Cramer; die Concerte der Academy of ancient Musik, unter Dr. Arnold und Salomon; die Anacreontic-Madrigal-Cecilian- und Handelian-Societies; der Catch-Club, Glee-Club; die Concerte in den Gärten Vauxhall und Ranelagh. Dazu die häufigen Concerte bei Hof in Buckingham-house oder zu Windsor, beim Prinzen von Wales in Carlton-house, bei der Herzogin von York in York-house. Endlich noch die an Sonntag-Abenden ſtattfindenden Nobility-concerts (Concerte des Adels), die ladies-concerts (Damenconcerte) an Freitag-Abenden; eine Anzahl Privatconcerte einheimiſcher und fremder Virtuoſen nebſt den Muſikabenden der Reichen im eigenen Hauſe. — Als Beweis, daß die Muſikwuth ſich auch in den niedern Claſſen der Bevölkerung ausbreitete, erwähnt Morning Chronicle (Dec. 1791) Concerte auf einem Heuboden, Eintritt 3 Pence; ferner Sonntagsconcerte zu 6 Pence in gewöhnlichen Bierſtuben“.

Man erſieht aus dieſen Angaben, wie ſehr London ſchon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von Muſikproductionen aller Art und Beſchaffenheit überſchwemmt war. Der größere Theil hiervon fand, wie auch jetzt noch, während der „Seaſon“, alſo zu jener Zeit ſtatt, welche die Faſten nebſt den beiden darauf folgenden Monaten einſchließt. In dieſer kurzen Periode überläßt man ſich dem geſchäftsmäßigen Genuſſe ſogenannter Monſtre-Concerte von oft mehrſtündiger Dauer, die dem Publikum maſſenhaft geboten werden. Von nah und fern ſtrömen dann Sänger und Virtuoſen herbei, um Lorbeeren und Geld einzuernten; doch nur einem verhältnismäßig kleinen Theile derſelben gelingt dies nach Wunſch, denn die Concurrenz iſt unge-

heuer, und das verwöhnte Publikum bevorzugt, wie begreiflich, die Helden des Tages. Eine Erſcheinung verdrängt die andere, und in dieſem bunten Gewühl, welches einem muſikaliſchen Sklavenmarkte gleicht, auf dem Jeder ſich wie eine Waare anbringt und zu feſten Preiſen an einen Unternehmer oder an eine Geſellſchaft verkauft, hat die Exiſtenzfrage ihre beſondere Bedeutung. Viele von Denen, welche mit ſchönen Hoffnungsträumen für Ehre und Gewinn über den Canal ſchifften, kehrten enttäuſcht in die Heimath zurück, wenn ihnen nicht etwa bei dauerndem Aufenthalt in London das herbe Loos zu Theil ward, ſelbſt nach glänzenden Tagen, in Noth und Elend ihre Laufbahn zu beſchließen, wozu die Geſchichte des Violinſpiels hinreichende Belege liefert.

Wie ſchwierig es ſchon in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war, ſich in der Gunſt des londoner Publikums feſtzuſetzen und dauernd zu behaupten, davon ſei hier noch ein eklatantes Beiſpiel angeführt.

Leopold Mozart war mit ſeinen beiden Kindern im Frühjahr 1764 nach London gegangen, und Wolfgang erregte durch ſein wunderbares Talent das allgemeinſte Aufſehn. Nachdem die Neugierde der Leute aber befriedigt worden, gehörte die deutſche Künſtlerfamilie bald zu den abgethanen Dingen. Auf jede Weiſe bemühte ſich Mozart, der Vater, das Intereſſe für die ſeltenen Leiſtungen ſeiner Kinder und namentlich Wolfgangs rege zu erhalten. Er ermäßigt das Eintrittsgeld. Er entſchließt ſich zu reklameartigen, ſeinem Weſen ſo fremden Anzeigen und Einladungen. Doch vergeblich! Endlich wird noch der verzweifelte Verſuch gemacht, das fashionable Westend zu verlaſſen, um in der City in einem untergeordneten Lokale zu abermals herabgeſetzten Preiſen zu ſpielen. Mit folgenden marktſchreieriſchen Worten bietet er die Leiſtungen ſeiner Kinder unterm 11. Juli 1765 förmlich aus: „Allen Freunden der Wiſſenſchaften. — Das größte Wunder, deſſen Europa oder die Menſchheit überhaupt ſich rühmen kann, iſt ohne Zweifel der kleine Knabe, Wolfgang Mozart: ein Knabe, der im Alter von 8 Jahren die Bewunderung nicht nur der ausgezeichnetſten Männer überhaupt, ſondern auch der größten Muſiker Europa's mit Recht erregt hat. Es iſt ſchwer zu ſagen, was mehr zu bewun-

dern ist, seine Ausführung auf dem Clavier und sein prima vista Spielen und Singen oder seine Einfälle, Ideen und Compositionen für alle Instrumente. Der Vater dieses Wunders, auf den Wunsch mehrerer Damen und Herren veranlaßt, seine Abreise von England auf eine sehr kurze Zeit zu verschieben, wird hiermit Gelegenheit geben, diesen kleinen Componisten und seine Schwester, deren beider musikalische Kenntnisse keine Vertheidigung bedürfen, zu hören. Sie spielen jeden Tag der Woche von 12—3 Uhr im großen Saal zum Schwan und Reifen, Cornhill. Eintritt jede Person 2 Sch. 6 p. Die zwei Kinder werden auch zu vier Händen zugleich auf ein und demselben Clavier spielen und dasselbe mit einem Handtuch bedecken, so daß sie die Tasten nicht sehen können".

Doch auch dies Zugmittel wirkte nicht mehr, und die Mozart'sche Familie mußte sich, um nicht ihr Geld vergeblich in London zu verzehren, zur Abreise entschließen.

Heute giebt es zwar für eine derartige Erfahrung keinen Mozart mehr, doch genug andere Künstler, denen es in London nicht besser ergeht. Erscheinungen, die sich, wie etwa Spohr, Mendelssohn und gegenwärtig Joachim, dauernd in der Gunst des Publikums zu erhalten vermochten, können im Hinblick auf das Heer der dort Jahr aus Jahr ein versammelten Sänger und Virtuosen nur als Ausnahmen gelten.

Es ist leicht begreiflich, daß die Musikbedürfnisse Londons und der übrigen hier in Frage kommenden Städte des Königreichs bis zu einer, der inzwischen gewaltig gestiegenen Bevölkerung entsprechenden Höhe angewachsen sind. London allein besaß im Jahre 1868 bei mehr als 3 000 000 Einwohnern 80 Musikvereine, über 100 Musikalienverleger und Musikinstrumentenhändler; gegen 200 Clavier- und 30 Orgelbauer; über 100 Blas- und Streichinstrumentenmacher, 20 Notenstechereien, 7 Musikaliendruckereien, 9 Musikschriftgießereien und etwa 1900 Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.[1]) Seitdem ist London zu einer Stadt von nahezu vier Millionen Einwohner angewachsen, und im Verhältnis hierzu mögen auch die vorgenannten

1) Signale f. d. mus. Welt. Jahrg. 26. Nr. 25.

Ziffern ſich inzwiſchen erhöht haben. Dieſen iſt in der Hauptſache indeſſen nur eine quantitative Bedeutung beizumeſſen. Sie beweiſen wohl, daß der Muſikbetrieb in London enorme Dimenſionen angenommen, nicht aber zugleich, daß das tonkünſtleriſche Vermögen der Engländer ſich dadurch in bemerkenswerther Weiſe geſteigert hat. Sehr bezeichnend für die wenig belangreiche Muſikbegabung der Britten bleibt es immer, daß ſie auch in neuerer Zeit noch keinen einzigen wahrhaft bedeutenden Componiſten hervorgebracht haben. Sterndale Bennett, wohl der namhafteſte engliſche Tonſetzer dieſes Jahrhunderts, erſcheint als eine abgeblaßte Copie Mendelsſohn-Bartholdy's und hat ſich zu einer ſelbſtſtändigen Produktivität nicht zu erheben vermocht. Auch als ausübende Muſiker zeichneten ſich bisher nur verhältnismäßig wenige Engländer aus. Unter den Violinſpielern haben wir ſeit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts an hervorragenderen Perſönlichkeiten nur zu verzeichnen: Dubourg, Clagg, Fiſher, Linley, Aſhley, Bridgetower, Blagrove und die Gebrüder Holmes und Carrodus.

Matthiew Dubourg[1]), geb. 1703 in London, war ein natürlicher Sohn des Tanzmeiſters Iſaac. Seine künſtleriſche Laufbahn eröffnete er als Knabe bei dem „muſikaliſchen Kohlenmann" John Britton, in deſſen Muſikſaal er, um geſehen zu werden, auf einem Stuhle ſtehend, mit Corelli's Compoſitionen debutirte. Als Geminiani 1714 nach London kam, wurde Dubourg ſein Schüler, und bildete ſich zu einem bedeutenden Violiniſten. Vorzugsweiſe ſoll er ſich im Vortrage des Zarten und Pathetiſchen ausgezeichnet haben. 1728 wurde er an Stelle Couſſer's zum Capellmeiſter in Dublin, 1735 zum Kammermuſikus des Prinzen von Wales und 1752 als Nachfolger Feſting's zum Direktor der königl. Muſik ernannt. Von ſeinen zahlreichen Compoſitionen wurde nichts gedruckt. Er ſtarb (nach Gerber) in London (nach Pohl in Dublin) am 3. Juli 1767.

Sein Schüler John Clagg ſoll ihn an Fertigkeit und Gewandtheit übertroffen haben. Derſelbe verlor, wie Gerber berichtet,

---

1) Vergl. S. 182.

durch übermäßiges Studiren den Verſtand, und endigte im Bedlamhoſpital, welchem er 1742 übergeben wurde.

Joh. Abraham Fiſher geb. 1744 in London, erhielt ſeine Erziehung im Hauſe des Lord Tyrawly. Sein Name wird zuerſt 1765 genannt. Er bereiſte als Concertſpieler Deutſchland und Rußland, und erregte Aufſehen durch ſeine Fertigkeit und das Feuer ſeiner Vortragsweiſe. Über ſeine auffallende äußere Erſcheinung berichtet Pohl: „Ein ausländiſcher Bedienter in glänzender Livrée mit einem prächtigen carmoiſinrothen, reich vergoldeten Violinkaſten war gefolgt von dem berühmten Virtuoſen, der auf den Fußſpitzen einherſchritt, in ein braunſeidenes Camelotgewand gekleidet, mit ſcharlachfarbener Einfaſſung und mit glänzenden Knöpfen beſetzt. So hoch war ſein gepudertes und parfümirtes Toupée, daß ſeine kleine Geſtalt dadurch in zwei Hälften erſchien. Sein Unterkleid war an den Knien mit Diamantknöpfen befeſtigt und die Atmoſphäre des Zimmers war erfüllt von Parfume". In Gerber's altem Lexicon befindet ſich (nach Neefe's Mittheilung) die Bemerkung, Fiſher's Vortrag ſei rauſchend und wild geweſen, und er habe zu ſehr den Gambenton nachgeahmt. Gerber fügt dem hinzu, daß er mit ſeiner Kunſt „viel Scharlatanerie" verbunden habe. Über Fiſher's Lebenslauf fehlen ſonſt alle näheren Nachrichten.

Nardini's talentvoller Schüler Thomas Linley, geb. zu Bath 1756, ließ ſich bereits mit 8 Jahren als Concertſpieler hören, nachdem er in London bei Boyce Violinunterricht gehabt. 1770 reiſte er nach Florenz, um unter Nardini zu ſtudiren. Zwei Jahre ſpäter kehrte er in ſeine Heimath zurück. Er ertrank bei einer Waſſerpartie am 7. Aug. 1778.

General Aſhley, angeblich einer der beſten Violinſpieler des vorigen Jahrhunderts, war ein Schüler Giardini's und Barthelemon's. Viotti ſpielte mehrmals ſeine Doppelconcerte öffentlich mit ihm in London. Er ſtarb 1818.

Über George Auguſtus Pelgreen Bridgetower, welcher nach Angabe Grove's in deſſen Muſiklexicon der Sohn eines Afrikaner's und einer Europäerin, mithin ein Mulatte war, ſind die Nachrichten theilweiſe ungewiß. Sein ſo eben genannter Biograph

berichtet, daß es ſcheine, als ob B. 1779 oder 1780 in der polniſchen Stadt Biala geboren und zuerſt im Februar 1790 im Londoner Drury-Lane-Theatre als Soliſt aufgetreten ſei. Am 2. Juni desſelben Jahres gab er mit dem gleichaltrigen Wiener Geiger Franz Clement unter dem Protectorat des Prinzen von Wales ein Concert, worauf er Schüler Giornovichi's im Violinſpiel und Attwood's in der Compoſition wurde. Dann erhielt er eine Stelle als erſter Violiniſt bei dem Prinzen von Wales. Außerdem war er mitwirkend bei den Haydn-Salomonconcerten in London betheiligt. 1802 ging er zu ſeiner Mutter nach Dresden und gab dort im Juli desſelben Jahres ſowie im März 1803 Concerte. Zwei Monate ſpäter (17. oder 24. Mai) trat er in Wien, von Beethoven unterſtützt, der mit ihm ſeine Sonate Op. 47 ſpielte, öffentlich auf. Dieſe Thatſache ſpricht für eine ungewöhnliche Künſtlerſchaft Bridgetower's, denn Beethoven hätte ſich ſchwerlich dazu verſtanden, mit einem Violiniſten vom gewöhnlichen Schlage gemeinſchaftliche Sache zu machen. Man glaubt, daß B. zwiſchen 1840 und 1850 geſtorben ſei. In London hatte er den Spitznamen: „abeſſiniſcher Prinz“. Wie er zu ſeinem engliſchen Namen gekommen iſt, weiß man nicht, wie denn auch ſonſt weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Henry Blagrove, geb. im October 1811 in Nottingham, empfing ſeine erſte Ausbildung, die er weiterhin noch während eines einjährigen Studiums (1833—1834) bei Spohr in Caſſel vollendete, unter Anleitung Fr. Cramer's in der Londoner „Royal academy of music“. Einen ſeinem Talent angemeſſenen Wirkungskreis fand er in der engliſchen Hauptſtadt als ſehr geſchätzter Violiniſt. Er ſtarb dort am 15. December 1872.

Die Gebrüder Alfred und Henry Holmes, ausſchließlich durch ihren Vater ausgebildet, gehören zu den begabteſten engliſchen Violinſpielern der Neuzeit. Beide verſuchten ſich auch mehrfach in den höheren Compoſitionsgattungen, und der jüngere Holmes veröffentlichte Violinſonaten von Händel, Corelli und Tartini in eigener Bearbeitung. Alfred H., geb. am 9. November 1837 in London, ſtarb ſchon am 4. März 1876 in Paris, wogegen ſein Bruder Henry, welcher ebendaſelbſt am 7. November 1839 geboren wurde, noch lebt.

Beide Brüder producirten ſich vereint zum erſten Mal 1847 in einem Concert zu London, und machten dann nach mehrjähriger Pauſe, inzwiſchen ihrem Studium weiter lebend, von 1855 ab mehrfache erfolgreiche Kunſtreiſen, die ſie durch Deutſchland, Öſterreich, Schweden, Dänemark, Holland und Frankreich führten. Henry Holmes wählte, nachdem er 1865 von Paris aus nochmals allein die ſkandinaviſchen Länder bereiſt hatte, London zu ſeinem ſtändigen Aufenthaltsort. Dort iſt er Lehrer des Violinſpiels an dem neueröffneten „Royal College of Music“.

Als ein engliſcher Violiniſt der Gegenwart iſt noch John Carrodus, ein Schüler Molique's, zu nennen, welcher die Concertmeiſterſtelle am Covent-Gardens-Theatre verſieht.

Vorſtehenden Männern ſeien noch drei in England geborene Künſtler fremder Nationalität hinzugefügt. Es ſind die beiden Pinto's und Weichſel.

Thomas Pinto war einer portugieſiſchen, nach Neapel übergeſiedelten Familie entſproſſen, die ſich politiſcher Rückſichten halber nach England wandte. Schon vor Ablauf des 9ten Lebensjahres ſpielte er nicht nur Corelli'ſche Stücke, ſondern leitete auch das Orcheſter in Cecilia Hall zu Edinburg mit Geſchick. Seit 1750 trat er in London häufig als Soloſpieler auf. Auch war er Vorſpieler im Kings-Theatre und Drury-lane-Theatre. Weiterhin begab er ſich nach Schottland. Hier ſtarb er gegen 1780. Pinto gebot über ein ungewöhnliches Talent, zog es aber vor, ſtatt ausdauernden Studien ſich den noblen Paſſionen hinzugeben. Pohl berichtet von ihm, daß er an Stelle des Bogens nur zu häufig die Reitpeitſche ſchwang. Beſonders ſtark ſoll er im vista-Spiel geweſen ſein. Auch verſtand er ſich auf das Kunſtſtück, das Notenblatt auf den Kopf zu ſtellen, und die Noten in umgekehrter Ordnung und von unten nach oben zu leſen.

Georg Frederic Pinto, geb. 25. Sptbr. 1786 zu Lambeth in London, war ein Schüler Salomon's und zeichnete ſich durch große Fertigkeit und ſchönen Ton aus. Er ſtarb den 23. März 1806 an den Folgen einer Erkältung, welche er ſich bei ſeinem Auftreten in einem Birminghamer Concert zugezogen hatte.

Der Bruder der ehedem berühmten Sängerin Billington, Carl Weichſel,[1]) geb. zu London 1764, empfing ſeine Ausbildung im Violinſpiel von Wilhelm Cramer. Als neunjähriger Knabe trat er bereits in öffentlichen Concerten auf, ſpäter war er im Orcheſter des königl. Theaters und der Concerte zu Hannover Square ſo wie der Philharmoniſchen Societät angeſtellt. 1830 war er in London noch am Leben. Seitdem iſt er ſpurlos verſchollen. Ein Heft Violinſonaten erſchien als op. 1 von ihm im Jahre 1795.

Über die von Pohl genannten engliſchen Violinſpieler Jackſon, Brown, Richards, Oliver, Smart, Abrams, Shaw, Shield, Crotch, Maſon, Smith, Taylor und andere ſind keine Nachrichten vorhanden.

Muſikbegabter als Albions Söhne ſind die ſkandinaviſchen Volksſtämme. Wenn ſich das Muſikleben dieſer Bewohner des nördlichen Europa im höheren künſtleriſchen Sinne erſt verhältnismäßig ſpät entwickelte, ſo dürfte die Urſache davon wohl vornehmlich in der geographiſch wenig begünſtigen Lage zu ſuchen ſein, welche eine ſchnellere Vermittelung der künſtleriſchen Errungenſchaften Deutſchlands, Italiens und Frankreichs weſentlich erſchwerte. Für Dänemark allein lagen die Verhältniſſe durch die Nachbarſchaft Deutſchlands und eine im Vergleich mit Schweden und Norwegen dichtere Bevölkerung günſtiger. Nachdem die Dänen zu Anfang dieſes Jahrhunderts in verſchiedenen Fächern der Kunſt und Wiſſenſchaft — wir erinnern nur an Thorwaldſen, Oehlenſchläger und Oerſted — einen bedeutſamen Aufſchwung genommen, ging aus ihrer Mitte, um ſogleich die tüchtigſte Kraft zu nennen, Niels W. Gade hervor, der unſtreitig zu den beſten Inſtrumentalcomponiſten der Neuzeit zählt.

Schon im 16. Jahrhundert war der Copenhagener Hof bemüht, durch Herbeiziehung fremder, insbeſondere niederländiſcher Künſtler eine muſikaliſche Pflanzſchule in Copenhagen zu gründen. Und auch

1) Seinem Namen zufolge ſcheint Weichſel deutſcher Abkunft geweſen zu ſein, doch iſt England ſeine Heimath, weshalb er an dieſer Stelle zu erwähnen war.

im 17. Jahrhundert geſchah dieſes, zugleich mit beſonderer Berückſichtigung der ausübenden Tonkunſt. Nachdem der Sinn für Muſik ſich mehr und mehr verallgemeinert hatte, entſtanden um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Copenhagen auch ſtehende muſikaliſche Vereine, welche zur Pflege der Kunſt weſentlich beitrugen. Unter ihnen iſt die 1744 errichtete „muſikaliſche Societät“ zu erwähnen, welcher die „harmoniſche Geſellſchaft“, der „Muſikverein“, der „Cäcilienverein“ und endlich noch der „Concertverein“ folgte. Die Entſtehung der letzten vier Inſtitute gehört dem gegenwärtigen Jahrhundert an. Seit 1865 beſitzt Copenhagen auch eine ſtaatliche Muſikſchule.

Wie es ſcheint, ſo wurde für die Kunſt des Violinſpieles in Dänemark der aus Schleſien herſtammende und in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts geborene deutſche Geiger Joh. E. Hartmann von belangreicher Bedeutung. Dieſer Künſtler, welcher nach Gerber's Bericht anfangs Concertmeiſter in der herzoglichen Capelle zu Plön war und 1768 mit derſelben nach Copenhagen in die Dienſte des dortigen Hofes kam, ſtarb 1791. Hartmann iſt der Stammvater einer däniſchen Muſikerfamilie, deren Sprößlinge bis in die Gegenwart reichen und in der muſikaliſchen Welt einen Namen von gutem Klange haben. Sein Sohn Auguſt war von 1800—1850 Organiſt an der Copenhagener Garniſonkirche. Dieſer iſt der Vater des, als Tonſetzer von ſeinen Landsleuten hochgeſchätzten Johann Peter Emil Hartmann, Schwiegervaters N. W. Gade's. Und wiederum ein Sohn deſſelben iſt der Componiſt Emil Hartmann, geb. 21. Februar 1836, der mit einzelnen ſeiner zwar nicht durchaus eigenartigen, aber doch wohlgeſtalteten Werke auch in Deutſchland Anerkennung gefunden hat.

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß aus der Lehre des Seniors der Hartmann'ſchen Familie Claus Schall, der erſte bedeutende däniſche Violinſpieler, hervorging. Denn als Hartmann nach Copenhagen kam, war Schall, geb. 1760, noch ein Knabe.

Claus Schall hatte über die Grenzen ſeines Vaterlandes hinaus nicht nur als Violiniſt, ſondern auch als Tonſetzer guten Ruf. Er bereiſte Deutſchland, Italien und Frankreich und wurde, heimgekehrt, zum Concertmeiſter der königl. Capelle ernannt. 1836

ſtarb er in ſeinem Geburtsorte Copenhagen. An Violincompoſitionen gab er fünf Concerte, Duetten und ein Heft Etüden heraus.

Unter ſeinen zahlreichen Schülern, von denen die meiſten angeblich Mitglieder der Copenhagener Capelle wurden, iſt Johannes Frederik Fröhlich hervorzuheben. Auch möchte zu den Zöglingen Schall's der um einige Jahre ältere

Frederik Torkildſen Wexſchall zu rechnen ſein, welcher am 9. April 1798 zu Copenhagen geboren wurde. Er vermittelte den Einfluß der Caſſeler Schule für Dänemark, da er einige Zeit unter Spohr's Leitung ſtudirte. Dies geſchah, als Wexſchall (1819) Deutſchland und Frankreich bereiſte, um ſich im Auslande bekannt zu machen. Seit früher Jugend mit der Violine beſchäftigt, konnte er ſich im 7. Lebensjahre bereits bei einem Concerte am Hofe ſeiner Vaterſtadt hören laſſen. 13 Jahre alt, wurde er als Capelliſt und 1835 als erſter Soloſpieler im k. Orcheſter angeſtellt. Sein Spiel zeichnete ſich durch bedeutende Fertigkeit, ſchöne Tonbildung und energiſche Bogenführung aus. Unter ſeinen zahlreichen Schülern hat ſich N. W. Gade, freilich nicht als Violinſpieler, in weiteſten muſikaliſchen Kreiſen bekannt gemacht. Auch Ole Bull genoß vorübergehend ſeinen Unterricht. Er ſtarb den 25. October 1845.

Johannes Frederik Fröhlich, geb. 1806 in Copenhagen, war, wie ſchon bemerkt, Schüler von Claus Schall, hielt ſich von 1829—31 im Auslande auf und wurde 1835 als Concertmeiſter in der k. däniſchen Hofcapelle angeſtellt. Ein nervöſes Leiden nöthigte ihn, bereits 1844 ins Privatleben zurückzutreten. Er ſtarb 1860.

Außer dieſen beiden Künſtlern haben ſich unter den Dänen in neuerer Zeit noch die Geiger J. F. Bredal (Concertmeiſter), Lem, Lemming und H. Paulli hervorgethan.

Gegenwärtig beſitzt Dänemark einen vorzüglichen Violinſpieler in Waldemar Toſte. Am 21. October 1832 in Copenhagen geboren, begann er im 9. Lebensjahre den Unterricht bei einem geſchätzten Lehrer ſeiner Vaterſtadt. 21 Jahre alt, begab er ſich nach Hannover, um bei Joachim zu ſtudiren. Infolge einer viermonatlichen Reiſe desſelben nach England wurde dieſer Unterricht unter-

brochen. Toſte benutzte die Zwiſchenzeit, um unter Spohr's Leitung in Caſſel einige Compoſitionen dieſes Meiſters durchzunehmen. Dann kehrte er zu Joachim zurück, dem er ſeinem eigenen Bekenntnis zufolge das Meiſte von dem zu verdanken hat, was er kann.

Nach dreijährigem Aufenthalt in Deutſchland begab ſich Toſte wieder in ſeine Heimath. Seit einiger Zeit iſt er als Sologeiger der königl. Capelle und als Lehrer am Conſervatorium der Muſik in ſeiner Vaterſtadt angeſtellt.

Schweden beſaß ſeit Mitte des vorigen Jahrhunderts zur Pflege der Tonkunſt eine „harmoniſche Geſellſchaft". In der erſten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts kamen dann noch ein Verein gleichen Namens, ſowie ſeit 1860 eine „neue harmoniſche Geſellſchaft" und endlich auch noch ein „Muſikverein" hinzu. Alle dieſe Inſtitute entſtanden in Stockholm, wo auch ſeit 1771 die königl. Muſikakademie ihren Sitz hat. Eine Oper wurde dort, gleichwie in Copenhagen, zu Anfang des 18. Jahrhunderts eingerichtet. Vorzugsweiſe zeichnete ſich Schweden ſeither in geſanglicher Beziehung aus: es gab der muſikaliſchen Welt den Liedercomponiſten Lindblad, ſowie die in ihrer Art einzige Jenny Lind. Nicht gleiche Bedeutung erlangte es im inſtrumentalen Gebiet, namentlich aber hinſichtlich des Violinſpieles, wenn auch angenommen werden darf, daß in der Stockholmer Hofcapelle tüchtige Kräfte vereinigt waren und noch ſind. Eine namhafte Größe für die Geige beſaß Schweden ehedem in

Johann Friedrich Berwald, welcher 1788 in Stockholm geboren wurde, und bei ſeinem, als Fagottiſt in dem dortigen Hofopernorcheſter angeſtellten Vater Violinunterricht erhielt. Derſelbe begann vor Ablauf des fünften Lebensjahres und entwickelte das Talent des Knaben ſo ſchnell, daß derſelbe ſchon nach dreizehn Monaten öffentlich auftreten konnte. Bald darauf unternahm er in Begleitung ſeines Vaters eine Kunſtreiſe durch Schweden, Norwegen und Dänemark. Auch in der Compoſition zeigte er frühzeitig gute Anlagen. Unter Anleitung Abt Vogler's, der von 1786—1799 Hofcapellmeiſter in Stockholm war, ſchrieb er eine Symphonie, die in Anſehung ſeiner großen Jugend (Berwald war erſt 9 Jahre alt) ſo gut ausfiel, daß ſie nicht allein zu öffentlicher Aufführung ge-

langte, ſondern auch die Belohnung des jugendlichen Componiſten mit einer eigens für ihn geprägten goldenen Medaille Seiten der Stockholmer Muſikakademie zur Folge hatte. Neben ſeinen Compoſitionsverſuchen ſetzte B. das Geigenſtudium mit Vorliebe fort. Seine Fortſchritte waren ſo bedeutend, daß ſein Vater gegen Ende des vorigen Jahrhunderts mit ihm eine Kunſtreiſe ins Ausland antreten konnte, die ihn nach Rußland, Polen und Deutſchland führte. 1806 wurde er zum königl. ſchwediſchen Kammermuſikus und 1834 zum Hofcapellmeiſter ernannt. Er ſtarb 1861. Als Componiſt hielt er nicht, was er anfangs verſprochen. Die wenigen von ihm erſchienenen, meiſt der Kammermuſik angehörenden Werke ſind längſt vergeſſen.

Später noch als das tonkünſtleriſche Leben Dänemarks und Schwedens kam dasjenige Norwegens in Fluß. Von Hauſe aus iſt das Volk dieſes Landes muſikaliſch wohl beanlagt. Zeugniß dafür geben die norwegiſchen Tonſetzer John Grieg und Severin Svendſen. Indeſſen gehören dieſe Männer der neueſten Zeit an, wie denn auch erſt im gegenwärtigen Jahrhundert muſikaliſche Vereine in der Landeshauptſtadt Chriſtiania entſtanden. Als ſolche ſind anzuführen: das „muſikaliſche Lyceum“, die „philharmoniſche Geſellſchaft“ und der 1871 gegründete „Muſikverein“.

Eine beſondere Vorliebe beſaßen die Norweger von jeher für Streichinſtrumente, von denen die „Hardangerfeln“, ſowie die „Gigja“ und „Fidla“, ſämmtlich geigenartige Tonwerkzeuge, zu nennen ſind. Dennoch verblieb die Behandlung dieſer Inſtrumente, welche die Spieler ſich angeblich mehrentheils ſelbſt verfertigen ſollen, lange auf einem naturaliſtiſchen Standpunkt. Daß aber eine ungewöhnliche Begabung gerade für eine derartige muſikaliſche Bethätigung im Volke ſteckt, beweiſt die Erſcheinung eines Geigers von ſo außerordentlichem Talent, wie Ole Bull es war.

Ole Bornemann Bull, geb. 5. Februar 1810 zu Bergen, geſt. 17. Auguſt 1880, gehört zu den renommirteſten Virtuoſen der Neuzeit. Man hat ihm häufig den Hang zu gewiſſen Charlatanerien vorgeworfen. Freilich war dieſer Kraftmenſch weder ein normaler Violinſpieler, noch ein Muſiker in des Wortes eigentlicher Bedeutung. Ole Bull, ein Autodidakt von durchaus eigenthümlicher Fär-

bung, hatte ſich ſein eigenes Ideal gebildet und dasſelbe ſo rückſichtslos verfolgt, daß er im Streben nach Originalität auf Seltſamkeiten und Spielereien gerieth, die allerdings mit der gediegenen tonkünſtleriſchen Richtung ſtark contraſtiren. Sein Talent für die Violine war ohne Frage höchſt bedeutend; er beſaß eine glänzende Technik, die er übrigens trotz aller gegen ſeine Leiſtungen erhobenen Bedenken nicht ſelten auf ſchöngeiſtige Art zu verwerthen wußte. In ſeiner Cantilene — wie dieſe an ſich in muſikaliſcher Hinſicht auch immer beſchaffen ſein mochte — gebot Ole Bull über einen ſchwärmeriſch elegiſchen Ausdruck, der in ſeiner warm empfundenen Sinnigkeit etwas Gemüthbeſtrickendes hatte. Hier erſchien er wie eine Art Volksſänger, der in geiſtig belebten Weiſen von nordiſcher Naturpoeſie erzählte. Sonſthin ließen ſeine Leiſtungen, in mancher Beziehung an Paganini erinnernd, den Hang zu abenteuerlich Phantaſtiſchem erkennen, der auch ſein äußeres Leben und Treiben charakteriſirte. Schon die aparte, vom Herkommen abweichende Einrichtung ſeiner Violine, deren Aptirung durch den flach geſchnittenen Steg das mehrſtimmige Spiel allerdings auf Koſten eines voluminöſen und energiſchen Tones begünſtigte, ſo wie der ungewöhnlich lange und ſchwere Bogen legten Zeugnis davon ab. Bemerkenswerth iſt hierbei, daß Ole Bull dieſe Abnormitäten nicht nur ſeiner Individualität angemeſſen fand, ſondern ſie überhaupt für allein richtig und zweckmäßig hielt.

Über ſeine Leiſtungen beſitzen wir ein Urtheil Spohr's aus dem Jahre 1838, welches folgendermaßen lautet: „Sein vollgriffiges Spiel und die Sicherheit der linken Hand ſind bewundernswürdig, er opfert aber, wie Paganini, ſeinen Kunſtſtücken zu viel Anderes des edeln Inſtrumentes. Sein Ton iſt bei dem ſchwachen Bezug ſchlecht, und die A- und D-Saite kann er bei dem faſt ganz flachen Stege nur in der untern Lage und pp gebrauchen. Dies giebt ſeinem Spiel, wenn er nicht ſeine Kunſtſtücke loslaſſen kann, eine große Monotonie. Wir erfuhren dies bei zwei Mozart'ſchen Quartetten, die er bei mir ſpielte. Er ſpielt übrigens mit vielem Gefühl, doch nicht mit gebildetem Geſchmack".

Ole Bull, von ſeinen Eltern für die theologiſche Laufbahn be-

ſtimmt, zeigte ſchon im zarten Kindesalter große Anlage und Neigung für das Violinſpiel. Um die Vorliebe zur Muſik nicht überwiegend werden zu laſſen oder gar ſtillſchweigend zu begünſtigen, nahm ſein Vater ihm das Inſtrument weg, auf dem er ſeine Übungen anſtellte. Allein dies hatte nur zur Folge, daß des Knaben Leidenſchaft für die Tonkunſt wuchs und daß er heimlich muſicirte. Unter dieſen Umſtänden erreichte Ole Bull das achtzehnte Lebensjahr, in welchem er die Univerſität Chriſtiania bezog. Hier gewann das Violinſpiel erſt recht die Oberhand; das Brodſtudium wurde vernachläſſigt, und der Student konnte ſich kaum bis zum Baccalaureat emporſchwingen. Inzwiſchen war er ſo weit auf der Geige vorgeſchritten, um ſich öffentlich hören laſſen zu können. Dies geſchah mit ſo gutem Erfolg, daß der junge Mann lauten Enthuſiasmus bei ſeinen Landsleuten erregte, und der letztere ſcheint für die weitere Geſtaltung ſeines Lebens entſchieden zu haben. Denn von nun ab gab er ſich offen und ohne Rückhalt der Kunſt hin. Im Jahre 1829 ging er zu Spohr nach Caſſel, deſſen Gönnerſchaft er für ſeine künſtleriſche Ausbildung in Anſpruch zu nehmen beabſichtigte. Der kühle Empfang jedoch, den er im Hinblick auf ſeine eigenthümliche, damals ſchon zum Durchbruch gekommene Richtung bei dem Großmeiſter des deutſchen Violinſpiels fand, bewog ihn, dieſen Gedanken aufzugeben. So blieb Ole Bull auch ferner, wenn man von der kurzen Lehrzeit abſieht, die er bei Wexſchall in Copenhagen genoſſen, auf die autodidaktiſche Förderung angewieſen. Er vermochte ſich indeſſen dabei nicht den Nachtheilen der Einſeitigkeit und Excluſivität zu entziehen, welche die Selbſtbelehrung in gewiſſen Jahren nicht ſelten mit ſich bringt, und dies um ſo weniger, als er die Traditionen der methodiſchen Violinbehandlung nur bedingungsweiſe berückſichtigte.

Unſchlüſſig, ob er die Kunſt wirklich noch als Lebensberuf weiter verfolgen ſolle oder nicht, wandte Ole Bull ſich von Caſſel nach Göttingen. Zu jener Zeit war Paganini in Deutſchland erſchienen, der den Jüngling mächtig anzog. Ole Bull verfolgte ihn auf ſeinen Reiſen und kam auf dieſe Weiſe 1831 nach Paris. Über ſeinen erſten Aufenthalt daſelbſt ſind die Nachrichten wenig zuverläſſig. Man weiß nur, daß der Fremdling, entblößt von pecuniären Mit-

teln, dort längere Zeit hindurch mit der Misère des Daseins zu kämpfen hatte. Es wird erzählt, er sei nach mannichfachen Mißgeschicken eines Tages seiner geringen Habe, zu welcher vor allem seine Violine gehörte, beraubt worden. Dieser Vorfall habe ihn zu dem verzweifelten Entschluß gebracht, seinem Leben in den Fluthen der Seine ein Ende zu machen. Wirklich sei er ins Wasser gesprungen, doch von Vorübergehenden gerettet worden. Eine zufällig hinzugekommene Dame von Stande habe sich dann wegen einer auffallenden Ähnlichkeit mit ihrem verstorbenen Sohne seiner angenommen und ihm eine sorgenfreie Existenz gewährt. Gewiß ist, daß Ole Bull, nachdem er längere Zeit in Paris gelebt, dort mit Glück öffentlich auftrat und dann die Schweiz und Italien bereiste. 1835 kehrte er nach Paris zurück, ging darauf nach England, Belgien, Spanien, Deutschland und Rußland und begab sich endlich 1838 wieder mit erklecklichem, aus seinen Concerten gezogenem Gewinn in die nordische Heimath.

Im Jahre 1840 erschien Ole Bull wieder in Deutschland. Auch Dänemark und Schweden besuchte er. Dann zog er (1844) nach Amerika und erwarb dort während eines mehrjährigen Aufenthaltes als Concertspieler ein bedeutendes Vermögen. 1847 tauchte der Virtuose wieder in Paris auf und 1848 begab er sich aufs Neue nach seiner Vaterstadt, für die er ein Nationaltheater ins Leben zu rufen bemüht war. Differenzen, die er dabei mit der Behörde hatte, bewogen ihn, sich von dem Unternehmen zurückzuziehen und 1852 wiederum nach Amerika zu gehen. Diesmal hielt er sich längere Zeit in Pennsylvanien auf, um eine Colonie für skandinavische Auswanderer zu gründen. Zu solchem Zwecke erwarb er große Strecken Landes für seine Rechnung, wurde aber dabei um den größten Theil seines Vermögens gebracht, indem der betrügerische Agent ihm Grund und Boden verkauft hatte, ohne darüber disponiren zu können.

Vom Jahre 1857 ab lebte Ole Bull in seiner Heimath völlig abgeschieden von der musikalischen Welt. Seit 1865 trat er indessen wieder hier und da, namentlich in Deutschland, als Concertspieler auf, ohne jedoch den Enthusiasmus, welchen er früher erregt, noch einmal wachrufen zu können. Ende 1867 schiffte er sich zum dritten

Mal nach Amerika ein, wohin er ſich, nachdem er in die Heimath zurückgekehrt war, weiterhin noch wiederholt begab.

Ole Bull's Compoſitionen, die zum Theil veröffentlicht wurden, ſind, mit beſonderer Berückſichtigung der Individualität des Autors, lediglich auf den virtuoſen Effekt berechnet.

Vorzügliche muſikaliſche Anlagen, namentlich in Betreff des Violinſpiels, zeigen die ſlaviſchen Völker. Weltbekannt und berühmt iſt das Muſiktalent der Böhmen, welche ſich auch vor allen Stämmen der ſlaviſchen Nationalität durch eine ſtattliche Reihe bedeutender Tonkünſtler auszeichneten.

Die Blüthe der böhmiſchen Tonkunſt begann ſich auf hervorragende Weiſe jedoch erſt im Laufe des vorigen Jahrhunderts zu entwickeln. Damals entſtanden in Nacheiferung des Wiener Kunſtmäcenatenthumes die Privatcapellen des böhmiſchen Adels[1]), welcher ſich ſpäterhin noch das Verdienſt erwarb, die am 30. März 1811 eröffnete Prager Muſikſchule ins Leben zu rufen.

Zu den bemerkenswertheſten Componiſten Böhmens gehören Johann Dismas Zelenka, Johann Wenzel Tomaczek, Wenzel Heinrich Veit, Johann Friedrich Kittel und gegenwärtig Anton Dvořák.

Glücklicher als in der Tonſetzkunſt waren die Böhmen bezüglich des Inſtrumentenſpieles. Aus ihrer Mitte ging eine Reihe vorzüglicher Bläſer, Clavierſpieler und Geiger hervor. Einige ihrer Violiniſten des 18. Jahrhunderts, wie die Benda's und Stamitz', haben bereits in den vorhergehenden Abſchnitten über Deutſchland Berückſichtigung gefunden, theils weil ſie ſich unter den Einflüſſen des germaniſchen Geiſtes heranbildeten, theils weil ſie in den Entwickelungsgang des deutſchen Violinſpieles beſtimmend mit eingriffen. Außer denſelben ſind noch zu verzeichnen: Czarth (Zarth), Praupner, Kalliwoda, Slawjk, Pechatſchek, Bennewitz, Rebiček, Skalitzky, Weber, Halír und Ondříček.

Georg Czarth, geb. 1708 in dem böhmiſchen Orte

1) Vergl. S. 265.

Deutſchbrod, hatte zuerſt bei einem Muſiker Namens Timmer und dann bei Roſetti Violinunterricht, wozu auch der Flötenunterricht Biarelli's kam. In Begleitung Franz Benda's, mit dem er befreundet war, begab er ſich nach Warſchau, wo er beim Staroſt Suchaczewski [1]) in Dienſt trat. 1733 wurde er in der Capelle des Königs von Polen angeſtellt; doch blieb er in derſelben nur ein Jahr, nach deſſen Ablauf er in das Orcheſter des Kronprinzen von Preußen trat, von dem er bei deſſen Thronbeſteigung (1740) der Berliner Hofcapelle zugetheilt wurde. 1760 folgte er einer Berufung als erſter Violiniſt des Kurfürſten von der Pfalz nach Mannheim. Hier blieb er bis zu ſeinem 1774 erfolgten Tode. Es erſchienen von ihm verſchiedene Violincompoſitionen, auf deren Titel ſein Name in verdeutſchter Schreibweiſe als „Zarth" figurirt.

Wenzeslaus Praupner, am 18. Auguſt 1744 zu Leitmeritz geboren, zeichnete ſich ſchon in jungen Jahren als Violinſpieler aus. Später widmete er ſich, nachdem er ſeine Abſicht, Theologie zu ſtudiren, aufgegeben hatte, vorzugsweiſe dem Compoſitions- und Direktionsfach. 1794 wurde er Chorregent bei der Theinkirche in Prag. Er ſtarb am 2. April 1807.

Johann Wenzeslaus Kalliwoda, geb. 21. Februar 1801 in Prag, fand als zehnjähriger Knabe in der dortigen Muſikſchule Aufnahme und machte den vollen ſechsjährigen Curſus derſelben durch. Nach Beendigung ſeiner Studien wurde er als Violiniſt in das Orcheſter ſeiner Vaterſtadt aufgenommen, dem er bis zum 22. Lebensjahre angehörte. Hierauf beſuchte er München, wo ihm das Dirigentenamt der fürſtlichen Capelle in Donaueſchingen angetragen wurde, welches er erſt kurz vor ſeinem Tode niederlegte. Seine Capellmeiſterpflichten im Verein mit ſeiner umfangreichen, doch für die Kunſt wenig ergiebigen Thätigkeit als Tonſetzer entzogen ihn mehr und mehr dem Studium ſeines Inſtrumentes, das er in jungen Jahren mit Gewandtheit und Geſchmack zu behandeln wußte. Kalliwoda's mannichfache Violincompoſitionen gehören der ſogenannten Converſationsmuſik an und gewähren heute keine Ausbeute mehr.

---

1) Nicht Scaniewski, wie irrthümlich S. 224 d. Bl. gedruckt ſteht.

Sein Tod erfolgte in Karlsruhe am 3. December 1866, wohin er ſich nach ſeiner Penſionirung zurückgezogen hatte.

Ein ſehr bedeutendes frühreifes Geigertalent beſaß Joſeph Slawjk, geb. am 1. März 1806 zu Ginetz in Böhmen. Er war der Sohn eines Schullehrers. Der Violinunterricht wurde im vierten Lebensjahre begonnen. Auf das Talent des Knaben aufmerkſam gemacht, gewährte ihm der Graf v. Wrbna die Mittel zum Beſuch der Prager Muſikſchule. Pixis entwickelte ſeine Anlagen auf die glücklichſte Weiſe. Aus der Muſikſchule entlaſſen, machte er ſich bald einen bedeutenden Namen als Soloſpieler. Von 1825 ab lebte er in Wien. Als Paganini (1828) dieſe Stadt beſuchte, wurde Slawjk ſein enthuſiaſtiſcher Bewunderer: er verdankte dem fremden Künſtler weſentliche Fingerzeige für das Studium. Der Trieb, ſein Talent in möglichſter Vollendung auszubilden, war indeſſen noch nicht geſtillt. Er begab ſich daher zu Baillot nach Paris. Sein dortiger Aufenthalt wurde jedoch durch die Berufung in die Wiener Hofcapelle abgekürzt. Slawjk erregte durch ſeine Leiſtungen die lebhafteſte Theilnahme Aller, die ihn hörten, nicht nur im Publikum, ſondern auch in Künſtlerkreiſen. Chopin, der ihm ein warmes Intereſſe widmete, nannte ihn den zweiten Paganini. Es ſcheint alſo, daß er der virtuoſen Richtung angehörte. Die Hoffnungen, welche ſeine Freunde auf das dereinſtige Wirken des reifen Mannes ſetzten, wurden durch den unerwartet ſchnellen Tod Slawjk's vernichtet. Er ſtarb am 30. Mai 1833 in Peſt, wohin ihn eine kurz vorher unternommene Concertreiſe geführt hatte.

Franz Pechaczek, der Sohn des zu Wildenſchwert in Böhmen 1763 geborenen Violinſpielers und Walzercomponiſten Pechaczek, welcher Orcheſterdirektor am Kärthnerthortheater zu Wien war und 1821 ſtarb, gehörte zu den beliebteſten Geigern der Kaiſerſtadt im Anfange dieſes Jahrhunderts. Er wurde 1795 in Wien geboren, war der Schüler ſeines Vaters und trat mit demſelben ſchon 1803 zu Prag öffentlich auf. Zwei Jahre ſpäter debütirte er mit Glück in Wien in einem Prater-Concert. Nachdem er eine Zeitlang zweiter Concertmeiſter am Theater an der Wien geweſen, wurde er 1818 Mitglied der Hannoverſchen Capelle. Während der Jahre 1824—

1825 befand er ſich auf Kunſtreiſen, namentlich in Süddeutſchland, und 1827 folgte er dem Rufe als Concertmeiſter nach Karlsruhe. In dieſer Stellung verblieb er bis zu ſeinem Todestage, dem 15. September 1840. Pechaczek vertrat als Violinſpieler, wie aus ſeinen ſchnell veralteten Compoſitionen erſichtlich iſt, die virtuoſe Richtung. An ſeinem Spiel wurde die Keckheit und Unfehlbarkeit der Technik gerühmt. Doch vermochte er in Paris (1832) nach Paganini nicht durchzudringen, wie Fétis berichtet.

Anton Bennewitz, geb. am 26. März 1833 in Přívoz bei Leitomyſchl, war auf der Prager Muſikſchule der Zögling Mildner's. Der Lehre entwachſen, wurde er zunächſt im Prager Theaterorcheſter bei der erſten Violine angeſtellt. Hierauf folgte er dem Ruf als Concertmeiſter an das Mozarteum in Salzburg und weiterhin in gleicher Eigenſchaft nach Stuttgart. Seit dem Jahre 1866 wirkte er als Nachfolger Mildner's am Prager Conſervatorium als Lehrer.

Ein anderer begabter Schüler Mildner's iſt Joſef Rebiček, geb. in Prag am 7. Februar 1844. Er machte den ganzen ſechsjährigen Curſus auf dem Prager Conſervatorium durch, trat 1861 als Kammermuſikus in die Weimaraner Hofcapelle ein und wurde 1863 als Concertmeiſter an das böhmiſche Nationaltheater berufen. Nach Verlauf von zwei Jahren übernahm er dieſelbe Funktion an dem deutſchen königl. Landestheater ſeiner Vaterſtadt, blieb aber auch nur drei Jahre in dieſer Poſition, da er 1868 beim königl. Hoftheater in Wiesbaden als erſter Concertmeiſter angeſtellt wurde. Hier wirkte er fünfzehn Jahre hindurch zugleich als Operndirigent neben Jahn, infolge deſſen er 1875 die Ernennung zum königl. Muſikdirektor erhielt. Gegen Schluß des Jahres 1882 wurde ihm das Amt eines Operndirektors und erſten Capellmeiſters am kaiſerl. Hoftheater in Warſchau angetragen, was ihn veranlaßte, aus ſeiner bisherigen Stellung auszuſcheiden. Rebiček genießt den Ruf eines ebenſo gewandten Geigers wie vortrefflichen Dirigenten. Für beide Fächer iſt er durch eine tüchtige künſtleriſche Bildung in gleichem Grade befähigt. Für das Wiesbadener Muſikleben machte ſich R. außer ſeiner amtlichen Thätigkeit ſpeziell noch durch die Begründung ſtehender Quartettſoiréen verdient.

Ernſt Skalitzky, der Sohn eines Arztes in Prag, wurde dort am 30. Mai 1853 geboren und war neben dem Gymnaſialbeſuch vom achten Jahre ab Privatſchüler Mildner's. Seine muſikaliſche Begabung machte ſich im Laufe der Zeit ſo entſchieden geltend, daß er, 16 Jahre alt, das Gymnaſium verließ, um ſich ganz der Kunſt zu widmen. Er trat nun in das Prager Conſervatorium und blieb in demſelben von 1868—1871. Nach Ablauf dieſer Zeit trat er mehrmals in Wien mit Beifall als Soliſt auf, begab ſich aber trotz ſeiner weit vorgeſchrittenen Leiſtungsfähigkeit noch für ein Jahr auf die Berliner Hochſchule und unter Joachim's Leitung. Vom September 1873 bis zum Jahre 1879 war er dann Concertmeiſter des Parkorcheſters in Amſterdam, von wo er in gleicher Eigenſchaft nach Bremen berufen wurde. Im Beſitze einer bedeutenden Geigentechnik wirkt er dort nicht nur als Solo- und Quartettſpieler, ſondern auch als Lehrer mit ausgezeichnetem Erfolg.

Miroslav Weber, in Prag am 9. November 1854 geboren, war vom ſechſten Jahre an der Schüler ſeines Vaters, des geſchätzten Orcheſterdirektors am königl. Landestheater der böhmiſchen Hauptſtadt. Schon nach zweijähriger Übung konnte er vor dem Kaiſer Ferdinand auf Schloß Reichſtadt ſpielen. Durch dieſes geglückte Debüt ermuntert, unternahm er mehrfach während der Wintermonate 1863—1864 kleinere und größere Kunſtreiſen im engeren und weiteren Vaterlande. Dann beſuchte er bis zum Jahre 1868 die Prager Orgelſchule, in welcher er auch Compoſitionsunterricht erhielt, und hierauf noch die obere Claſſe des Prager Conſervatoriums. 1873 mit dem Zeugnis der Reife entlaſſen, fand Weber zunächſt als Soloſpieler ein Engagement in der Hofcapelle zu Sondershauſen. Dort erhielt er durch den Concertmeiſter Ulrich Anregung, ſich mit den Schätzen der Kammermuſik gründlich bekannt zu machen. Nach vorübergehender Thätigkeit als Orcheſterdirektor beim königl. böhmiſchen Theater ſeiner Vaterſtadt im Sommer 1874, nahm er ſeinen Aufenthalt nochmals in Sondershauſen, worauf er im September 1875 als erſter Concertmeiſter an das Darmſtädter Hoftheater berufen wurde. Von 1880 ab verſah er hier auch zugleich das Amt des zweiten Operndirigenten. Am 1. Juni 1883 trat er als erſter Concertmeiſter und zweiter Opern-

dirigent beim Wiesbadener Hoftheater in die bis dahin von Rebiček bekleidete Stellung, welche ihm unter etwa dreißig Bewerbern zuerkannt wurde.

Carl Halíř, geb. am 1. Februar 1859 im böhmiſchen Ort Hoheuelbe, hatte gleichfalls ſeinen Vater zum erſten Lehrmeiſter, und wurde 1867 zur weiteren Ausbildung auf das Prager Conſervatorium geſchickt, welches er bis zum Jahre 1873 beſuchte. Mit dem erſten Preis der Violinclaſſe aus dieſer Anſtalt entlaſſen, wurde er noch für zwei Jahre Joachim's Zögling. Von 1876—1879 war er dann Soloſpieler in Bilſe's Orcheſter, und im folgenden Winter Concertmeiſter am Königsberger Stadttheater. Während des Jahres 1881 hielt ſich Halíř in Italien und Südfrankreich auf. Seit 1882 wirkt er als Concertmeiſter in Mannheim. Halíř, im Beſitze einer außerordentlich gewandten Geigentechnik, iſt zu einem ſchwungvollen Künſtler ſeines Faches herangereift, der jetzt ſchon Ausgezeichnetes leiſtet, von dem aber für die Zukunft noch Bedeutenderes zu erwarten ſteht. Joachim bezeichnet ihn als einen ſeiner beſten Schüler.

Der noch jugendliche Geiger Franz Ondriček, deſſen Geburtsſtätte der Prager Hradſchin iſt, hatte durch ſeinen Vater, den Dirigenten einer Prager Saloncapelle, eine muſikaliſche Jugend genoſſen, welche ſein Talent frühzeitig entwickelte. Vom vierzehnten Lebensjahre ab erhielt er den Unterricht von Bennewitz in der Muſikſchule ſeiner Heimathſtadt, worauf er ſich, 17 Jahre alt, nach Paris begab, um unter Maſſart's Leitung ſeine Violinſtudien zu beendigen. Nach zwei Jahren durch Verleihung des erſten Preiſes ausgezeichnet, trat er zunächſt in den populären Conzerten von Pasdeloup auf, ging nach London, Brüſſel und anderen Städten und errang überall große Anerkennung. Sein Auftreten zu Wien und Berlin im Winter 1882—1883 war von enthuſiaſtiſchen Kundgebungen begleitet.

Kaum minder begabt, als die Böhmen, ſind die Polen. Wenn ſie bisher nicht vermochten, ſich in einer ihrem Muſiktalent entſprechenden Weiſe geltend zu machen, ſo lag dies hauptſächlich im

Mangel eines öffentlichen nationalen Kunſtlebens von höherer Bedeutung, der ſeinen Grund wiederum in der, durch eine unglückliche politiſche Vergangenheit bis zu einem gewiſſen Grade gehemmten Geiſtescultur hatte. An Verſuchen, die Muſikpflege in Polen zu heben und zu fördern, hat es freilich in der Neuzeit nicht gefehlt. So bildete ſich zu Warſchau im gegenwärtigen Jahrhundert ein Muſikverein, und auch eine Muſikſchule wurde dort 1821 errichtet. Doch waren die Erfolge dieſer Anſtalten bis jetzt nicht durchgreifend. Immer nur vereinzelte Talente machten ſich geltend. Unter ihnen bildet Fr. Chopin einen Glanzpunkt. Wie wenig dieſen Künſtler die muſikaliſche Athmoſphäre ſeines Vaterlandes anmuthete, beweiſt der Umſtand, daß er dasſelbe als Jüngling verließ, um für immer in Paris ſeinen Wohnſitz zu nehmen.

In neuerer Zeit machte ſich unter den Polen Stanislaus Moniuszko als Componiſt vortheilhaft bekannt. Doch war ſein Talent nicht ſtark genug, um den Weg über die Grenzen des Vaterlandes hinaus zu finden. Dagegen haben die Polen eine Reihe namhafter ausübender Künſtler aufzuweiſen, unter denen als Violiniſten hervorzuheben ſind:

Wanski, Yaniewicz, Lipinski, Servacziński, Baranowski, Kontski, Tabarowski, Wieniawski, Maszkowski, Lotto und Barcewicz.

Johann Nepomuk Wanski, der Sohn des 1762 geborenen und zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Poſen verſtorbenen polniſchen Violiniſten und Componiſten Johann Wanski, bildete ſich in Kaliſch und Warſchau im Violinſpiel aus und vollendete ſeine Studien unter Baillot in Paris. Seine Leiſtungen verſchafften ihm auf mannichfachen Reiſen in Spanien, Frankreich und Italien mehr Anerkennung als materiellen Gewinn. Denn als er in St. Gallen ſchwer erkrankte, genoß er die Unterſtützung ſeines Landsmannes, des Grafen Sobanski, welcher ihm Unterkunft in dem Krankenhauſe zu Winterthur verſchaffte. Nachdem er dort einen Winter hindurch verpflegt worden war, riethen ihm die Ärzte, ſeinen Aufenthalt im ſüdlichen Frankreich zu nehmen. Er wählte infolge deſſen 1839 Aix in der Provence zu ſeinem Wohnort. Von da ab widmete ſich W. ausſchließlich dem Unterrichte und der Compoſition. Sein Todesjahr

iſt unbekannt. Geboren wurde er um die Zeit des Ablebens ſeines Vaters.

Wanski hat eine Reihe von Violinwerken geſchrieben, welche theils der Salonmuſik angehören und theilsfür Unterrichtszwecke verfaßt wurden. Unter den letzteren befindet ſich eine „Grande Méthode de Violon“ und eine „Petite Méthode de Violon pour les Commençants“.

Felix Janiewicz, geb. gegen 1750 in Wilna, wirkte einige Zeit am Hofe des Königs Stanislaus zu Nancy. Gegen 1770 ging er nach Paris, 1786, nachdem er in Italien geweſen, wandte er ſich nach London; dort wurde er Orcheſterchef bei der italieniſchen Oper. Nach Pohl's Mittheilungen wäre Janiewicz noch beim Ausbruch der Revolution in Paris geweſen und hätte durch ſie ſeine ganze Habe verloren.

Es wird Janiewicz ein ſolides, warm empfundenes Spiel mit dem Bemerken nachgerühmt, daß er beſonders ſtark in Octavenläufen geweſen ſei.

Weitaus der bedeutendſte polniſche Violiniſt war Carl Joſef Lipinski, gleich ausgezeichnet durch große, impoſante Geigenbehandlung, wie durch Originalität des Ausdrucks. Geboren am 30. October oder am 4. November 1790 zu Radzyn, einem Städtchen in der Woywodſchaft Podlachien (Gouvernement Lublin), bildete er ſich auf dem Wege des Selbſtſtudiums, denn die Anleitung, welche er in füheren Jahren von ſeinem Vater, einem Naturaliſten auf der Violine erhielt, iſt kaum in Anſchlag zu bringen.[1]) Bald war der talentvolle Knabe ſeinem Lehrmeiſter entwachſen und damit einzig auf die eigene Kraft angewieſen. Sein glücklicher künſtleriſcher Inſtinkt bewahrte ihn hierbei vor jenen Fehlgriffen, denen gerade begabte Naturen unter ſolchen Umſtänden ſo leicht ausgeſetzt ſind. Als er das zehnte Jahr erreicht hatte, fand eine zeitweilige Unterbrechung ſeiner Violinübung ſtatt, ohne indeß ſeine muſikaliſche Entwickelung zu benachtheiligen. Er griff plötzlich zum Violoncell, deſſen kräftiges Tonvolumen ihn beſonders anzog. Jedoch kam ihm gelegentlich der Ge-

1) Die obigen Angaben wurden mir von Lipinski ſelbſt einige Jahre vor ſeinem Tode zu Theil.

danke, daß ein Violinſpieler beſſere Ausſichten auf Erfolg habe als ein Celliſt, und ſo kehrte er bald wieder zu dem erſteren Inſtrumente zurück. Übrigens hegte er die Überzeugung, daß er der Beſchäftigung mit dem Violoncell die energiſche Bogenbehandlung zu verdanken habe, welche ſeinem Spiele eigen war.

Im zwanzigſten Lebensjahre hatte ſich Lipinski ſo weit ausgebildet, daß ihm das Concertmeiſteramt am Lemberger Theater anvertraut werden konnte. Zwei Jahre ſpäter (1812) vertauſchte er dieſe Stellung mit dem Capellmeiſterdienſt an derſelben Anſtalt, den er bis 1814 verſah. Während dieſer vierjährigen Lemberger Wirkſamkeit fand er reiche Gelegenheit ſeine künſtleriſchen Anlagen allſeitig zu entwickeln und zu ſteigern. Ganz ſeinem Berufe hingegeben, ſtudirte er alle neuen deutſchen, franzöſiſchen und italieniſchen Opern der damaligen Zeit aufs Sorgfältigſte ein. Da dies, wie es früher nicht ſelten der Fall war, mit Hilfe der Violine geſchah, ſo war er, um ſeinem Sängerperſonale die Harmoniefolgen anzudeuten, häufig genöthigt, von dem doppelgriffigen Spiel Gebrauch zu machen. Dieſem Umſtande verdankte er nach und nach eine ungemeine Gewandtheit und Sicherheit im mehrſtimmigen Spiel, welches eine Hauptſtärke ſeiner Leiſtungen war.

Nachdem Lipinski von ſeiner Wirkſamkeit am Lemberger Theater zurückgetreten war, widmete er ſich mit erneutem Eifer dem Studium der Geige. Hierzu dienten ihm vorzugsweiſe die Violinconcerte der gediegenen Richtung, namentlich aber Tartini's und Viotti's Sonaten und Concerte. Auch ſelbſtſchöpferiſch verſuchte er ſich durch Anfertigung von Soloſtücken, Ouvertüren und Operetten. Unter dieſen Umſtänden kam das Jahr 1817 heran, in welchem die Kunde von Paganini's aufſteigendem Stern aus Italien nach dem nördlichen Europa herüberſcholl. Auch nach Lemberg drang ſie, und Lipinski wurde ſo ſehr davon berührt, daß er ſofort beſchloß, ſich auf den Weg nach dem Süden zu machen, um ſelbſt die Wunder zu ſehen und zu hören, welche von dem Italiener berichtet wurden. In Mailand angelangt, erfuhr er, daß Paganini in Piacenza war. In letzterer Stadt traf er gerade zu einem Concert desſelben ein. Lipinski hörte und ſtaunte, während das zahlreich anweſende Publikum die frappanten Leiſtun-

gen des Virtuoſen bejubelte. Als aber Paganini ein Adagio geſpielt hatte, war er der Einzige, welcher ſeinen Beifall kund gab. Dies zog die Augen Aller auf den Fremdling; man ſprach ihn an, und als er gemeldet, daß er aus weiter Ferne herzugekommen ſei, um Paganini zu hören, begleitete man ihn ſogleich zu dem Maeſtro, um dieſem einen ſo enthuſiaſtiſchen Kunſtgenoſſen zuzuführen. Des folgenden Tages machten beide Männer nähere Bekanntſchaft, und nachdem Paganini ſeinen Bewunderer gehört, muſicirte er nicht allein täglich mit demſelben, ſondern trug auch in zweien ſeiner öffentlichen Produktionen mit ihm Doppelconcerte vor, eine Thatſache, die weſentlich dazu beitrug, daß Lipinski nach erfolgter Heimkehr überall mit beſonderer Auszeichnung empfangen wurde. Welche Schätzung ihm aber Paganini zu Theil werden ließ, geht daraus hervor, daß Lipinski die Aufforderung erhielt, mit ihm vereint eine Kunſtreiſe durch ganz Italien zu machen. Hiervon ſah er indeſſen ab, da es ihn länger als erwünſcht von der Heimath und ſeiner Familie entfernt gehalten hätte.

Während ſeines Aufenthaltes in Italien war Lipinski bemüht, die nur noch ſpärlich vorhandenen Traditionen der paduaner Schule zu eigener Belehrung zu ſammeln. Daß er in Trieſt die Bekanntſchaft eines Tartini'ſchen Schülers machte und durch dieſen Aufſchlüſſe über des Meiſters Spielweiſe erhielt, von der er einen klaren, mittheilbaren Begriff hatte, iſt bereits früher geſagt worden. [1])

Nachdem Lipinski wiederum einige Zeit in Lemberg zugebracht, begab er ſich auf größere Kunſtreiſen. 1821 war er in Deutſchland, 1825 in Rußland. Überall erntete er ungetheilte Anerkennung und bald wurde ſein Name mit Auszeichnung in der europäiſchen Kunſtwelt genannt. Im Jahre 1829 traf er durch Zufall zum zweiten Male mit Paganini in Warſchau zuſammen. Doch war dieſe Begegnung beider Künſtler keine ſo angenehme, wie die erſte. Zu jener Zeit lebte in Polens Hauptſtadt ein italieniſcher Geſanglehrer Namens Soliva. Dieſer machte zu Gunſten ſeines Landsmannes Partei gegen Lipinski und ſuchte namentlich deſſen Auftreten durch mancherlei Intriguen zu verhindern, angeblich, um hinterher behaupten zu

1) S. S. 132.

können, Lipinski habe die Rivalität seines Kunstgenossen gescheut. Lipinski beeilte sich um so mehr, ein eigenes Concert zu veranstalten, als er sich sagen durfte, daß seine von Paganini's Kunst völlig abweichende Richtung jede Nebenbuhlerschaft ausschloß, worauf ihm von der andern Seite bemerkt wurde, er möge sich's wohl überlegen, einen Wettkampf zu wagen, da Paganini als ein siegreicher „Achilles" unter den Violinspielern anerkannt sei. Lipinski ließ sich dadurch nicht einschüchtern, sondern antwortete: „Man wisse wohl, Achilles sei ein starker Held gewesen, habe aber eine verwundbare Ferse gehabt". So ließen sich beide Männer hören. Ein Wortstreit in den Warschauer Zeitungen darüber, wem die Palme des Vorranges gebühre, bildete das Ende dieser Parteiplänkelei.

Bis zum Jahre 1835 verweilte Lipinski abermals in Lemberg, mit ganzer Hingebung seinen Studien lebend. Alsdann trat er eine zweite größere Kunstreise an, die ihn nach Deutschland, Frankreich und England führte. Im Herbst 1836 kehrte er über Leipzig in seine Heimath zurück. In der genannten Stadt betheiligte er sich bei der Concurrenz um die durch Matthäi's Tod erledigte Concertmeisterstelle, jedoch ohne Erfolg, da man sich zu Gunsten Ferdinand David's entschied. Dann machte er in der Folgezeit Concertreisen durch Rußland und Österreich. Im Jahre 1839 erhielt er die Berufung als Hofconcertmeister in Dresden. Er trat seine Stellung am 1. Juli desselben Jahres an und widmete sich ihr mit voller Hingebung. Gegen 1860 begann seine Leistungsfähigkeit und Lebenskraft merklich zu sinken. Er wurde von einem Gichtleiden befallen, welches ihn endlich völlig am Violinspiel hinderte. Vergeblich brauchte er wiederholt die Teplitzer Bäder, und obwohl geistig noch immer rege, ging er doch unverkennbar seinem Ende entgegen. Er starb am 16. December 1861 auf seinem Landgute Urlow bei Lemberg, wohin er sich im Sommer zuvor begeben hatte.

Lipinski war ein sehr hervorragender Violinspieler von eigenthümlichster Begabung. Zwar gebot er weder über einen schönen, schnellen Triller noch über das Staccato, doch wurden diese Mängel bei seinen Leistungen um so weniger fühlbar, als er sie theils durch geistige, theils durch gewisse technische Vorzüge zu ersetzen wußte.

Dahin gehörten ein breiter markiger Ton von durchdringendem Timbre, eine große Gewandtheit in Doppelgriffen, Octavengängen und Accorden, so wie eine schöne Intonation. Die Bogenführung hatte etwas langsam Gewichtiges, wie dies bei allen Geigern bemerkbar ist, die auf Erzeugung großer Tonbildung bedacht sind. Und gerade in dieser Beziehung leistete Lipinski Außerordentliches. Der „große Ton" war sein Ideal: er wurde in seinen späteren Lebensjahren zu einer Art Monomanie für ihn, da er fast Alles, selbst dasjenige, was eine entgegengesetzte Behandlung erfordert, mit breitem, wuchtigem Strich spielte. Dies beeinträchtigte denn auch schließlich, als die Elasticität und Geschmeidigkeit des Handgelenks nachließ, einigermaßen seine Vorträge, welche dadurch etwas Schwerfälliges, Sprödes annahmen.

Seit seiner Niederlassung in Dresden war Lipinski neben den dienstlichen Pflichten hauptsächlich als Interpret der klassischen Kammermusik thätig. Er bereicherte das Musikleben der sächsischen Residenz während einer langen Reihe von Jahren durch regelmäßige Quartettakademien. Vorzugsweise glänzte er in der Wiedergabe Beethoven'scher Schöpfungen, denen er sich nebst der Bach'schen Musik mit ausgesprochener Vorliebe hingab. Die Werke dieser Meister gewährten ihm mehr als andere die Möglichkeit, seine individuellen Eigenschaften in bedeutsamer Weise zu entfalten, insbesondere die Neigung zu subjectiver, mystisch gefärbter Gefühlsvertiefung, zu starken Accenten und Betonungen, so wie zu überwallendem, pathetisch gehaltenem Ausdruck. Sein phantasieanregendes Musikgestalten eignete sich deshalb weniger für das harmonisch Vollendete, plastisch Abgerundete der Darstellung, als für den geistig gehobenen, warmblütigen Vortrag des Einzelnen, Besonderen. Einen ähnlichen Eindruck empfing man auch im persönlichen Verkehr mit Lipinski. Er ließ es im Laufe der Unterhaltung nie an glänzenden Gedanken, so wie an geistreichen Parallelen und Antithesen fehlen, ohne doch in einen gleichmäßigen Redefluß zu gerathen. Dabei waren seine oft durchaus treffenden Vergleiche und originellen Äußerungen über Musik und Musiker nicht frei von Schroffheit und einseitiger Übertreibung. Doch lag jeder Bemerkung seinerseits ein tieferer Sinn zu Grunde, der zu-

gleich Zeugnis von einer echt künſtleriſchen Geſinnung und edeln Richtung gab.

Unter den Violincompoſitionen, welche Lipinski veröffentlichte, heben ſich das Militärconcert (D dur) durch die intereſſant und wirkſam geführte Soloſtimme, ſo wie die charakteriſtiſchen G moll-Variationen vortheilhaft hervor. Die von ihm im Verein mit Klengel veranſtaltete Ausgabe der Bach'ſchen Sonaten für Clavier und Violine[1]) läßt in Betreff der Bezeichnungen überall den denkenden Künſtler erkennen, doch entſprechen die hinzugefügten Vortragszeichen und Stricharten nicht durchaus dem Geiſte der Bach'ſchen Muſik.

Stanislaus Servaczyński, geb. 1791 zu Lublin, erhielt frühzeitig von ſeinem Vater Violinunterricht. Nach ſeiner Ausbildung wirkte er in Lemberg. Von dort begab er ſich 1831 über Wien nach Italien, vielfach als Concertſpieler auftretend. 1833 übernahm er am Ofener Theater die Concertmeiſterſtelle. Nächſt dem Soloſpiel ließ er es ſich dort auch angelegen ſein, die Meiſterwerke der Kammermuſik in regelmäßigen Quartettakademien zur Geltung zu bringen. Im Jahre 1837 kehrte der Künſtler nach ſeinem Vaterlande zurück, und war in demſelben weiterhin hauptſächlich als Concertiſt thätig. Er ſtarb zu Lublin 1862. In der Wiener Muſikztg. vom Jahre 1821 (S. 588) findet ſich über ihn die Bemerkung, daß ſein Spiel tändelnd, mehr brillant und mit vielen Verzierungen geſchmückt geweſen ſei, ſo wie daß er beſonders Mayſeder'ſche Compoſitionen mit Geſchmack und Fertigkeit vorgetragen habe. Als Componiſt machte ſich Servaczyński nur durch die Veröffentlichung einiger Violinſolos, ſo wie einer Operette „Tadeusz Chwalibóg" bekannt.

Kazimir Baranowski, geb. 1820 in Warſchau, ein tüchtiger, ſolider Violiniſt und Concertmeiſter am Theater ſeiner Vaterſtadt, ſtarb 1862.

Apollinaire de Kontski, gleichfalls in Warſchau geb. am 23. October 1823, machte ſeine Studien in Paris unter Leitung ſeines älteſten Bruders. Später gab er ſich der Paganini'ſchen Richtung hin. Seine Technik war ſehr bedeutend, wurde aber von ihm

1) Leipzig bei Peters.

ohne Geſchmack und künſtleriſche Würde zu ausſchließlich virtuoſen Effekten gebraucht. 1848 war er auf einer größeren Kunſtreiſe, die ihn auch nach Deutſchland führte. Nachdem er dann von 1853—1861 als kaiſerl. Kammervirtuos in Petersburg thätig geweſen war, übernahm er die Leitung der Warſchauer Muſikſchule, welcher er bis zu ſeinem am 29. Juni 1879 erfolgten Tode vorſtand. Seine Violincompoſitionen ſind werthlos.

Stanislav Taborowski, geb. 1830 zu Krzemienica in der Provinz Wolhynien, verlebte ſeine Jugend in Odeſſa, wo ſeine Eltern ihren Wohnſitz hinverlegt hatten. Neben dem Schulbeſuch beſchäftigte T. ſich ſeit frühen Jahren mit Muſik. Doch ſcheint es, daß er ſie nicht zum Lebensberuf zu machen beabſichtigte, da er die Petersburger Univerſität beſuchte. Indeſſen dort entſchied ſich ſein Geſchick zu Gunſten der Kunſt. 1853 trat er in der ruſſiſchen Hauptſtadt als Soloſpieler auf, und als dieſes Debut von Erfolg begleitet geweſen, unternahm er eine Kunſtreiſe durch Polen und das ſüdliche Rußland. Weiterhin ſtudirte er noch drei Jahre hindurch auf dem Brüſſeler Conſervatorium unter Léonard's Leitung. Von dort zurückgekehrt, war er zunächſt in Petersburg und dann in Moskau thätig.

Henry Wieniawski, geb. am 10. Juli 1835 in Lublin, bildete ſich von 1844 ab, nachdem er vorher ſchon den Unterricht Clavel's genoſſen, unter Maſſart's Leitung in Paris für die excluſive Virtuoſenrichtung, welche er mit außerordentlichem Erfolg cultivirte. Mit dem erſten Preis der Violinclaſſe des Pariſer Conſervatoriums entlaſſen, wurde er 1860 zum kaiſerl. ruſſiſchen Kammervirtuoſen ernannt. Im Jahre 1872 unternahm er eine Kunſtreiſe nach Amerika, von welcher er 1874 zurückkehrte. Ende 1874 trat er ſtellvertretend in die Funktion des zu jener Zeit erkrankten Vieuxtemps als Lehrer des Violinſpieles beim Brüſſeler Conſervatorium ein. Nachdem der belgiſche Geigenmeiſter, wieder geneſen, ſeine Thätigkeit 1877 in dieſem Inſtitut aufs Neue übernommen hatte, begab ſich Wieniawski auf Kunſtreiſen. Doch ſchon fünf Jahre ſpäter, am 2. April 1880, machte ein Herzleiden ſeinem Leben in Moskau ein Ende. Wieniawski war ein brillanter, temperamentvoller Concertſpieler, der ſeine

Triumphe in der Beſiegung ausgeſuchter techniſcher Schwierigkeiten feierte. Seine Compoſitionen ſind auf den virtuoſen Effekt berechnet.

Raphael Maszkowski, geb. 1838 in Lemberg, widmete ſich auf Wunſch ſeiner Eltern anfänglich techniſchen Studien, welche ihn 1854 auf das Wiener Polytechnikum führten. Nebenbei beſuchte er das dortige Muſikconſervatorium als Schüler Hellmesberger's. Durch vieles Muſiciren im Kreiſe ſeiner Collegen, und insbeſondere durch die nähere Bekanntſchaft mit Schumann's Compoſitionen, die um jene Zeit jugendliche Gemüther ſo häufig in Begeiſterung verſetzten, wurde der Wunſch in ihm rege gemacht, ſich ganz der Kunſt zu widmen. Unter Zuſtimmung ſeiner Eltern ging er deshalb 1859 nach Leipzig, um als Zögling der Muſikſchule unter David's, Richter's und Hauptmann's Leitung ſeinen Studien zu leben. In den Jahren 1863 und 1864 war er in Hamburg und leitete dort einige größere Aufführungen der Philharmoniſchen Geſellſchaft, ſo wie der Singakademie. Von dort folgte er 1865 dem ihn ergangenen Ruf als Direktor des „Imthurneums" in Schaffhauſen. Seit 1869 wirkt er als trefflicher Dirigent am königl. Muſikinſtitut in Coblenz. Als Geiger gehört Maszkowski der gediegenen muſikaliſchen Richtung an.

Viel Verwandtſchaft mit Wieniawski's Leiſtungen hat das Spiel Iſidor Lotto's, der, am 22. December 1840 in Warſchau geboren, gleichfalls ein Schüler Maſſart's iſt, doch in techniſcher Beziehung ſeinen ebengenannten Landsmann nach gewiſſen Seiten vielleicht noch überragt. Lange litt er an den Nachwirkungen eines typhöſen Fiebers und war dadurch ſeinem Berufe als Concertſpieler entzogen. Nach erfolgter Wiederherſtellung übernahm er 1872 das Lehramt für Violinſpiel an der Straßburger Muſikſchule. Gegenwärtig bekleidet er die gleiche Stellung am Warſchauer Conſervatorium.

Stanislaus Barcewicz wurde am 16. April 1858 in Warſchau geboren. Sein Vater, aus einer adeligen Familie abſtammend, war Poſtbeamter. Schon in früheſter Jugend verrieth Stanislaus ein entſchieden muſikaliſches Naturell. Von allem Kinderſpielzeug war und blieb ihm immer eine kleine Jahrmarktsgeige das Liebſte. Ein außerordentlich ſcharfes Gehör ſetzte ihn in Stand, alle

auf dem Clavier angeſchlagenen Töne von einander zu unterſcheiden und zu benennen, ohne auf die Claviatur zu ſehen; und ſelbſt bei willkürlich gegriffenen Zuſammenklängen, mochten ſie auch noch ſo diſſonirend ſein, irrte er niemals. Der Violinunterricht wurde früh begonnen, und als 11jähriger Knabe konnte er ſich bereits mit dem 7. Concert von de Bériot vor einem größeren Kreiſe von Kunſtfreunden produciren. Nun wurde Barcewicz nach Moskau ins Conſervatorium geſchickt, in welchem er den Unterricht Grymaly's und Laub's genoß. Mit der goldenen Medaille belohnt verließ er nach abſolvirten Studien die Anſtalt. Seitdem hat er vielfache Reiſen gemacht, auf denen er in Leipzig, Berlin, Dresden, Prag und anderen bedeutenden Städten ſich mit ausgezeichnetem Erfolg hören ließ. Auch die ſkandinaviſchen Länder beſuchte er. Von der Philharmoniſchen Geſellſchaft zu Chriſtiania wurde er 1881 zum Ehrenmitglied ernannt. Er gehört zu den begabteſten Concertgeigern der jüngeren Generation.

Außer den vorſtehend betrachteten Geigern werden an polniſchen Violinſpielern noch genannt: Frieman, Lada, Krancovic und Biernacki. Über dieſelben ſind Nachrichten nicht vorhanden.

Auch die Ruſſen entbehrten bis in die Neuzeit hinein eines wahrhaft nationalen Kunſtlebens: Männer wie Bortnianski (für den Kirchenſtyl) und Glinka (für die weltliche Muſik) waren vereinzelte Erſcheinungen, welche keinen nachhaltigen allgemeineren Aufſchwung ihres Vaterlandes in tonkünſtleriſcher Beziehung zu Wege zu bringen vermochten. Die Muſik, welche allerdings in gewiſſen Kreiſen der vornehmen ruſſiſchen Geſellſchaft eine bedeutende Rolle ſpielte, befand ſich zur Hauptſache in den Händen fremder Künſtler. Insbeſondere war Petersburg ſeit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, gleich Paris und London, ein Sammelplatz für ausländiſche Kunſtcelebritäten. Aber auch Orcheſtermuſiker, namentlich deutſche, zogen in großer Zahl dahin, weil ihnen in Ermangelung ausreichender einheimiſcher Kräfte ſehr günſtige Bedingungen geſtellt wurden. Die ruſſiſche Hauptſtadt beſaß infolge deſſen ein reges muſikaliſches Treiben, es war aber eben zum großen Theil ein erborgtes, künſtliches. Inzwiſchen ließ man es nicht an Verſuchen fehlen, einheimiſche Talente

heranzubilden, um ſich vom Auslande mehr und mehr unabhängig zu machen. Hierzu gehörte die 1772 erfolgte Begründung eines „muſikaliſchen Clubbs“ in Petersburg. Ihm ſchloß ſich die 1802 begründete „Philharmoniſche Geſellſchaft“ an. Dieſes Inſtitut löſte ſich 1851 auf, wurde aber 1859 unter der Bezeichnung „Ruſſiſche Muſikgeſellſchaft“ wiederum ins Leben gerufen. Dasſelbe ſtellte ſich die Aufgabe, einheimiſche Kräfte im Lande auszubilden, oder auch zur Ausbildung in die Fremde zu ſchicken, ſo wie durch Aufführung guter Muſik den Sinn für dieſelbe in weiteren Kreiſen zu verbreiten. In den größeren Städten des Reiches richtete die „Ruſſiſche Muſikgeſellſchaft“ Zweigvereine ein. Auch wurden in Petersburg (1862) und in Moskau (1866) Muſikſchulen eröffnet.

Alle dieſe Unternehmungen waren, wenn auch nur ſehr allmählich und im Grunde erſt ſpät von Erfolgen begleitet. Als Tonſetzer machten ſich in neuerer und neueſter Zeit Alexander Nicolai Serov und Peter Tſchaikowski nebſt einigen Inſtrumentalvirtuoſen bekannt. Unter den letzteren haben wir als Violinſpieler zu erwähnen Lwoff, Gulomy, Kotek und Brodsky.

Alexis v. Lwoff, geb. den 25. Mai 1799 in Reval, trieb ſeit ſeinem ſiebenten Jahre das Violinſpiel als Liebhaber, erhob ſich aber durch Talent und eindringliches Studium namentlich im Quartettſpiel weit über den dilettantiſchen Standpunkt. Sein Vater, ein ruſſiſcher Beamter, ließ ihm eine in künſtleriſcher wie in jeder andern Hinſicht ausgezeichnete Erziehung zu Theil werden. Für den Soldatenſtand beſtimmt, avancirte er im Laufe der Jahre bis zum General und kaiſerl. Adjutanten. In dieſer Stellung wurde es ihm leicht, zu Gunſten muſikaliſcher Intereſſen ſeines Vaterlandes einzutreten, um ſo mehr aber, als man ihm im Hinblick auf ſeine künſtleriſche Einſicht und Leiſtungsfähigkeit eine entſprechende amtliche Thätigkeit zuwies. 1836 wurde er zum Director der kaiſerl. Hofkirchenſängercapelle ernannt. Eine Frucht ſeines Wirkens in dieſem Fache iſt die Schrift: „Über den freien Rhythmus des altruſſiſchen Kirchengeſanges (Petersburg 1859). Lwoff war auch als Tonſetzer thätig und ſchrieb Kirchencompoſitionen, Violinſtücke, Militärmärſche, ſo wie eine Oper „Undine“, die nächſt ihrer Aufführung in Petersburg eine Darſtellung in

Wien erlebte. Die an das Volkslied „O sanctissima“, erinnernde russische Nationalhymne ist gleichfalls von ihm gesetzt. Er starb am 28. December 1870 auf seinem Gut im Gouvernement Kowno.

Über J. C. Gulomy fehlen nähere Nachrichten. Man weiß nur, daß er am 22. Juni 1821 in Pernau geboren wurde, so wie daß er zu Anfang der vierziger Jahre in Deutschland als Solospieler reiste. Seit 1853 ist er Hofcapellmeister in Bückeburg.

Joseph Kotek, geb. am 25. October 1855 zu Kamenez-Podolsk in Rußland, hat zum Vater einen böhmischen, nach Rußland eingewanderten Musiker und zur Mutter eine Russin. Den ersten Musikunterricht erhielt er auf dem Clavier, als er acht Jahre alt war. Erst vier Jahre später begann das Studium der Violine. Da seine Anlagen sich gut entwickelten, wurde er auf das Moskauer Conservatorium gebracht, in welchem er Laub zum Lehrer erhielt. Als dieser nach kurzer Zeit starb, übernahm dessen Amtsnachfolger Hrimaly die Leitung. Im Jahre 1876 absolvirte Kotek die Moskauer Musikschule, nachdem er von derselben durch Verleihung einer goldenen Medaille ausgezeichnet worden war. Hierauf trat er eine längere Reise an, die ihn 1878 nach Berlin führte. Bald fand er dort Gelegenheit, Joachim zu hören. Das Spiel desselben machte einen so tiefen Eindruck auf ihn, daß er sofort beschloß, für ein Jahr in die Hochschule zu treten, um des Unterrichtes dieses Meisters theilhaftig zu werden. Seine Vortragsweise erfuhr dadurch eine völlige Umwandlung, denn während er vorher dem französischen Geschmack gehuldigt hatte, wurde er durch Joachim mit der demselben eigenen, so gediegenen musikalischen Richtung vertraut gemacht, die er dann weiter in sich ausbildete und befestigte. Eine Frucht davon war die von Kotek 1881 in Berlin unternommene Gründung eines stehenden Quartettvereins. 1882 wurde Kotek zum Lehrer des Violinspieles an der Hochschule ernannt. Im Jahre 1883 concertirte er mit Erfolg in Moskau, Leipzig, Dresden und anderen Städten Deutschlands. Von seinen Violincompositionen erschienen Etüden, verschiedene Solos und Duette für zwei Geigen mit Clavierbegleitung.

Adolph Brodsky, geb. 21. März 1851 in Taganrog, erregte die Aufmerksamkeit seiner Umgebung bereits als fünfjähriger

Knabe dadurch, daß er ſich auf einer kleinen Kindergeige, die ihm als Spielzeug geſchenkt worden war, verſchiedene ruſſiſche Volkslieder auf eigene Hand zuſammengeſucht hatte, und ziemlich rein ausführte. Dadurch ſah man ſich veranlaßt, ihm regelmäßigen Unterricht ertheilen zu laſſen. Vom fünften bis zum neunten Lebensjahre hatte Brodsky vier verſchiedene Geigenlehrer. Trotz dieſes häufigen Wechſels machte er doch ſchnelle Fortſchritte, denn ſchon 1860 konnte er ein eigenes Concert in Odeſſa geben, welches das lebhafte Intereſſe der dortigen Muſikfreunde für ſein Talent erweckte. Durch einen reichen Bürger Odeſſa's wurden ihm die Mittel gewährt, ſeine Studien in Wien fortzuſetzen. Anfangs genoß er den Privat-Unterricht Joſef Hellmesberger's. Dann beſuchte er vom Winter 1862/63 bis zum Winter 1866/67 das dortige Conſervatorium. Nach Beendigung ſeiner Studien trat Brodsky als zweiter Geiger in das Hellmesberger'ſche Quartett und von 1868—1870 gehörte er dem Hofopernorcheſter an. Während dieſer Zeit ſpielte er vielfach öffentlich mit entſchiedenem Beifall in Wien. In den Jahren 1870—1874 bereiſte B. als Concertſpieler ganz Rußland. Sein Weg führte ihn bis Tiflis und Baku. Hierauf ging er nach Moskau, wo er zu Laub in nähere Beziehung trat. Beim Tode dieſes Künſtlers erhielt Grymaly deſſen Stelle als erſter Lehrer des Violinſpiels am Conſervatorium, und Brodsky übernahm die von Grymali verſehenen Funktionen des zweiten Violinlehrers an dieſer Anſtalt. Nach vierjähriger Thätigkeit trat B. gänzlich von der Öffentlichkeit zurück, um ſich mit aller Energie erneuten techniſchen Studien zu widmen. Dann ging er 1879 nach Kiew, wo er Symphonieconcerte dirigirte. Anfangs 1881 begab er ſich nach Paris. Dort hörte er Saraſate, der ihm einen abermaligen Anſtoß zu Studien gab. 1882 debütirte er mit einem neuen Violinconcert von Tſchaikowsky in den philharmoniſchen Concerten zu Wien. Der Erfolg war groß, galt aber mehr dem Spiel des Künſtlers als der von ihm vorgetragenen Compoſition. Hierauf ging B. nach London, und im folgenden Jahre ſpielte er in einem der Moskauer Weltausſtellungsconcerte unter dem enthuſiaſtiſchen Beifall ſeiner Landsleute. Im Winter 1882/83 concertirte er vielfach in Deutſchland. Sein Auftreten im Leipziger

Gewandhausconcert hatte zur Folge, daß ihm die bis dahin von Schradieck versehene Stelle als erster Lehrer des Violinspieles an der Musikschule Leipzig's übertragen wurde. Brodsky hat als Concertgeiger überall da, wo er sich hören ließ, die allgemeinste Anerkennung gefunden.

Auch in Ungarn hat man es sich neuerdings angelegen sein lassen, für die Pflege eines allgemeineren öffentlichen Musiklebens thätig zu sein. Zu diesem Zwecke wurden in Pest und Ofen eine „Landesmusikakademie" und ein „Nationalconservatorium" gegründet. Daß die Wirksamkeit dieser Institute keine vergebliche sein wird, ist im Hinblick auf die, seither schon in ganz eigenartigen Gesängen und Tanzweisen zu Tage getretene Begabung des ungarischen Volkes kaum zu bezweifeln. Sind doch aus der Mitte desselben seit der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts bereits manche bedeutende Talente hervorgegangen, von denen hier nur an die, für das Clavierspiel epochemachende Erscheinung Franz Liszt's erinnert sei. Als Violinspieler, deren Heimath Ungarn ist, haben sich, von Joachim, Ludwig Straus, Singer, Böhm, Hauser und Auer abgesehen, in neuerer Zeit bekannt gemacht: Remenyi, Berzon, Csillag, Jenö Hubay und Tivadar Nachéz.

Eduard Remenyi (mit seinem eigentlichen Namen Hoffmann) wurde 1830 in dem ungarischen Orte Heves geboren. Seine Ausbildung empfing er während der Jahre 1842—1845 auf dem Wiener Conservatorium. Die ungarische Revolution von 1848 brachte in seine Thätigkeit als Geiger eine Unterbrechung, da er sich an dieser politischen Action betheiligte, und dabei bis zum Adjutanten Görgey's aufstieg. Nachdem der Aufstand niedergeschlagen worden, sah sich Remenyi genöthigt die Flucht zu ergreifen. Er ging nach Amerika und widmete sich wieder dem Studium der Violine. 1853 nach Europa zurückgekehrt, lebte er einige Zeit in Weimar. Im folgenden Jahre besuchte er London und wurde dort zum Soloviolinisten der Königin ernannt. Weiterhin unternahm er in europäischen Ländern Concertreisen. Seit 1875 lebt er angeblich in Paris. Er gehört der exclusiven Virtuosenrichtung an.

Carl Berzon, geboren am 15. December 1842 in Oeden-

burg, erhielt den ersten Musikunterricht, und zwar im Clavierspiel und in der Theorie von einem Pianisten seiner Vaterstadt, Namens Franz Jachimek, und im Violinspiel von einem gewissen Anton Schimetschek. Der letztere leitete die Übungen mit Zugrundelegung der Spohr'schen Schule. Im zwölften Lebensjahre schon konnte sich der Knabe in dem ungarischen Orte Güns, in seiner Vaterstadt und in Graz als Violinspieler hören lassen. Zu Ende 1854 starb Berzon's Vater, infolge dessen seine Familie nach Wien übersiedelte. Dort wurde zunächst Ludwig Straus sein Lehrer, dann, nachdem dieser Wien verlassen, Jacob Dont, und endlich noch für zwei Jahre Joseph Böhm. Die Mittel zu dem Studium unter Leitung Böhm's verdankte Berzon der Kaiserin-Mutter Carolina Augusta.

Mit 18 Jahren trat B. in das kaiserl. Hofopernorchester ein. 1869 gab er diese Stellung auf, und versah bis 1873 das Amt als Concertmeister und Lehrer des Violinspiels am Intthurneum in Schaffhausen. Von hier wandte er sich über Paris nach England, wo er zunächst als Lehrer an der Dubliner „Royal Irish Academy of Music" und als Concertmeister bei der dortigen „Philharmonic Society" thätig war. Dann ging er nach Manchester, um einige Zeit im Halle'schen Concertorchester und in dem Streichquartett seines ehemaligen Lehrers L. Straus thätig zu sein. Hierauf wirkte er als Concertmeister und Lehrer am Musikverein in Innsbruck und gegenwärtig ist er Concertmeister am Cölner Stadttheater.

Hermann Csillag wurde 1852 in Bakony-Telek, einem kleinen Orte des Veszprimer Comitates geboren. Seine Studien begann er auf dem Pester Conservatorium und vollendete sie in Wien unter Grün's und Hellmesberger's Leitung. Demnächst war er 6 Jahre lang im Hofopernorchester. Während dieser Zeit machte er mehrere Concertreisen in seinem Vaterlande. Nachdem er auch in Wien mit Glück aufgetreten war, nahm er eine Stellung als Soloviolinist in Baden-Baden an. Von dort wurde er als Concertmeister des Allgemeinen Musikvereins nach Düsseldorf berufen, wodurch ihm zugleich die Gelegenheit zu Theil wurde, sich in den Städten des Niederrheines hören zu lassen. Nach mehrjährigem Wirken in Düsseldorf übernahm Csillag für einige Zeit den Concertmeisterposten am Hamburger Stadt-

theater. Seit 1877 ist er als Concertmeister und Lehrer an der Musikschule in Rotterdam thätig. Csillag ist ein sehr gewandter, musikalisch empfindender Spieler, dem eine gediegene durchgebildete Technik zu Gebote steht.

Jenö Hubay, 1858 in Pest geboren, war fünf Jahre hindurch Zögling des Nationalconservatoriums seiner Vaterstadt, und entwickelte sich so schnell, daß er schon als elfjähriger Knabe ein Viotti'sches Violinconcert öffentlich vorzutragen vermochte. Zu seiner weiteren Ausbildung wurde er der Berliner Hochschule für Musik übergeben. In derselben genoß er während eines vierjährigen Cursus den Unterricht Joachim's.

Nachdem Hubay seine Studien beendet hatte, ging er, mit Empfehlungen von Franz Liszt versehen, nach Paris. Hier machte er die Bekanntschaft Vieuxtemps', der ein großes Interesse für den jungen Künstler an den Tag legte und ihm in freundschaftlicher Gesinnung zugethan war, gleichsam als ob er geahnt hätte, daß derselbe sein Nachfolger als Lehrer des Violinspieles am Brüsseler Conservatorium werden würde. Denn nach dem Tode des belgischen Violinmeisters erhielt Hubay wirklich die fragliche Stelle auf Antrag Gevaert's, des derzeitigen Direktors dieser Anstalt, ohne das übliche Probejahr ablegen zu müssen, — ein Beweis, wie hoch man das Talent und die Leistungsfähigkeit Hubay's in Brüssel schätzt. Seine Richtung ist allen Nachrichten zufolge eine virtuose.

Tivadar Nachèz, mit seinem eigentlichen Namen Theodor Naschitz, ist am 1. Mai 1859 in Pest geboren. Frühzeitig gab sich seine große Begabung für die Geige zu erkennen und zugleich das Verlangen, der Kunst angehören zu wollen. Lange zögerten indessen die Eltern mit ihrer Zustimmung, da häufige Kränklichkeit des Knaben die Besorgnis erregte, daß das Kunststudium ihn zu sehr angreifen würde. Einstweilen besuchte er also das Gymnasium seiner Vaterstadt und trieb nebenbei das Violinspiel unter Leitung des aus der Schule Mildner's in Prag hervorgegangenen Concertmeister's Sabatil in Pest. Seine Wünsche wurden jedoch dadurch nur dringlicher. Heimlich wußte er sich Atteste über seine Befähigung zum künstlerischen Beruf von Franz Liszt und Robert Volkmann zu verschaffen, auf

Grund deren ihm ein Staatsſtipendium zum Studium gewährt wurde. Nun bezog er im Einverſtändnis mit ſeinen Eltern die Berliner Hochſchule, und wurde dort Joachim's Schüler. Die ausgeſprochene Vorliebe für das virtuoſe Element veranlaßte ihn aber drei Jahre ſpäter, Berlin mit Paris zu vertauſchen, wo er ſich der Leitung Léonard's anvertraute. Nach mehrjährigem Aufenthalt in der franzöſiſchen Hauptſtadt wählte Nachèz London zu ſeinem Wohnort, von dem aus er erfolgreiche Kunſtreiſen durch Deutſchland, Holland, die Schweiz, Schweden Rußland und Frankreich unternahm. Der excluſive virtuoſe Standpunkt, dem er ſich ergeben, iſt aus ſeinen von ihm veröffentlichten „Danses Tziganes“ zu erſehen. Innerhalb der von ihm verfolgten Richtung wird aber Nachèz, dem eine glänzende Technik ſeltener Art eigen iſt, als einer der erſten Geigenvirtuoſen unſerer Gegenwart bezeichnet.

Schlußbetrachtung.

Wir ſind der Kunſt des Violinſpiels von ihren unſcheinbaren, beſcheidenen Anfängen bis auf die Gegenwart herab gefolgt. Bei einem Rückblick auf die mannichfachen Stadien, welche ſie in einem Zeitraume von beinahe drittehalb Jahrhunderten durchlaufen hat, iſt leicht erkennbar, daß ihr Entwickelungsleben ſich zur Hauptſache nach und nach in Italien, Deutſchland und Frankreich (mit Einſchluß der Niederlande) vollzog. In dem Lande der Künſte geboren und zunächſt gepflegt, fand ſie mit Beginn des 18. Jahrhunderts theils durch perſönliche Überlieferung, theils durch die Bekanntſchaft mit italieniſchen Violincompoſitionen zuerſt in Deutſchland allgemeinere Verbreitung. Schon waren hier vorher bereits vereinzelte bemerkenswerthe Anläufe zu einer kunſtgemäßen Handhabung der Geige genommen worden, doch erſt zu dem bezeichneten Zeitpunkte gewann das deutſche Violinſpiel beſtimmte Haltpunkte für eine künſtleriſch methodiſche Richtung.

In Frankreich kannte man zwar die „Königin der Inſtrumente“ ſchon ſeit Mitte des 16. Jahrhunderts, entzog ſich jedoch lange Zeit in ſtarrer Abgeſchloſſenheit fremden Einwirkungen, in genügſam pretentiöſer Weiſe auf dem untergeordneten Standpunkt der „Vingt-quatre Violons de la Musique du Roi“ beharrend. Dort kam es zu einer Befruchtung durch Italien nicht früher, als in den erſten Decennien des 18. Jahrhunderts. Die durchgreifende Wirkung dieſer Befruchtung erfolgte indeß erſt tief in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Jede der drei genannten Nationen, denen ausſchließlich die normgebende kunſtgemäße Ausgeſtaltung des Violinſpiels zufiel, bildete dieſes allmählich in einer ihrer ſpezifiſchen Eigenthümlichkeit entſprechenden Weiſe durch; doch mit dem Unterſchiede, daß Italien hierbei, weil tonangebend, völlig autonomiſch verfuhr, während Deutſchland und Frankreich bis zu Ende des 18. Jahrhunderts mehr oder minder in Abhängigkeit vom Mutterlande der Kunſt blieben.

Als die klaſſiſche Epoche des Violinſpiels vorüber war, als das letztere in Italien hinzuwelken begann, theilten ſich Deutſchland und Frankreich, zur vollen Selbſtſtändigkeit gelangend, in die bis dahin von den Meiſtern der apenniniſchen Halbinſel ausgeübte Herrſchaft. Frankreich vertrat hierbei überwiegend das durch Locatelli vorbereitete und durch Lolly in der Mitte des vorigen Jahrhunderts zuerſt zur praktiſchen Geltung gebrachte virtuoſe, Deutſchland dagegen vorzugsweiſe das gediegene tonkünſtleriſche Element. Die Violincompoſition geſtaltete ſich dieſen Erſcheinungen im Allgemeinen entſprechend. Auch in ihr ging Italien geſetzgeberiſch voran. Norm und Struktur des Sonatenſatzes, dieſes Prototyps der geſammten höheren Inſtrumentalmuſik, empfingen Deutſchland und Frankreich von dort her. Italien war durch eine glückliche Anlage und den naturwüchſigen künſtleriſchen Geſtaltungstrieb ſeiner Muſikgeiſter bereits im geſicherten Beſitze der weſentlichſten Bedingungen dieſer muſikaliſchen Grundform, als Deutſchland ſich eben in ſpeculativen, doch unergiebigen Experimenten für die Formgebung erging, Frankreich aber über die primitive Bildweiſe zwei- und dreitheiliger Tanzformen kaum ſchon hinausgekommen war. Beide Länder eigneten ſich auch dieſes Reſultat

des ſüdlichen Kunſtvermögens zu. Der eigentliche Entwickelungsprozeß der Violincompoſition vollzog ſich indeß im engeren Sinne des Worts der Hauptſache nach durch Italiens Muſiker. Corelli, Torelli, Vivaldi, Tartini und Viotti waren und blieben bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts die tonangebenden und epochemachenden Meiſter für die Violinſonate und das Violinconcert. Die erſteren vier, innerhalb des kirchlichen Pathos ſich bewegend, ſchufen, ſo zu ſagen, den klaſſiſchen Styl der Violincompoſition und damit auch des Violinſpiels. Tartini's Schüler und Nachfolger vermittelten gewiſſermaßen den endlich conventionell erſtarrten Kirchenton mit dem weltlichen Kammer- und Concertſtyl, den Viotti im Violinſatz zuerſt zu beſtimmter Geltung brachte. Mit ihm gelangte das Pathos einer freien, lebensfriſchen Empfindung zum unzweifelhaften Durchbruch. Die Franzoſen betraten, gleichwie in anderen Künſten, mit mehr oder weniger Glück den Weg der Nachahmung. Leclair und Gaviniés ſtellten einzelne Violinſonaten hin, die ihren Vorbildern, ohne Ton und Farbe des nationalen Geiſtes zu verleugnen, nahe kamen; Rode und Kreutzer ſchloſſen ſich im Bereich des Concertes mit Erfolg dem Beiſpiel Viotti's an, erwarben ſich aber überdies ein nicht zu unterſchätzendes Verdienſt durch die Hervorbringung der ſtyliſirten Violinetüde.

Den deutſchen Violinſpielern des vorigen Jahrhunderts gelang es nicht, im Fache der Violinſonate Erzeugniſſe von bleibender Bedeutung hinzuſtellen, und die tonangebenden Meiſter der Compoſition fühlten ſich, mit Ausnahme von Bach und Händel, durch die Geige, welche ſich vorzugsweiſe für den monodiſchen, geſanglich figurativen Ausdruck eignet, im Beſonderen nicht angezogen. Sie bemächtigten ſich vielmehr des vollgriffigen Claviers, ſo wie der polyphonen Kammer- und Orcheſtermuſik, um ihre Fantaſiefülle im tief combinatoriſchen Muſikgeſtalten austönen zu laſſen. Nur einem deutſchen Geigenmeiſter, Louis Spohr, war es vorbehalten, in der Violincompoſition einen bedeutungsvollen Schritt vorwärts zu thun. Er führte das Violinconcert in ſchärfſter individueller Ausprägung bis zu künſtleriſch vollendeter Durchbildung. Wenn die Violinconcerte Beethoven's und Mendelsſohn's in gewiſſem Betracht Spohr's gleichartige

Tonſchöpfungen noch überragen, ſo kann dies nur auf die muſikaliſche Geſammtgeſtaltung, nicht aber auf die violiniſtiſche Behandlung bezogen werden, welche bei Spohr eben als unübertroffenes Muſter eines ſpezifiſch deutſchen Geigenſtyles daſteht.

Auf die Vergangenheit zurückblickend, darf man mit Überzeugung ausſprechen, daß Violinſpiel und Violincompoſition einen wichtigen und wohl den bedeutſamſten Hauptabſchnitt ihrer geſammten Entwickelung zurückgelegt haben. Dies wird auch durch eine Umſchau in der Gegenwart beſtätigt. Italien, im vorigen Jahrhundert ſo blühend und productiv, hat ſeit dem Beginn unſeres Jahrhunderts ſeine dominirende Stellung in dem von uns betrachteten Gebiete eingebüßt. Der Druck, welcher in politiſcher und intellectueller Beziehung die Geiſter dieſes von der Natur in ſeltenem Maße geſegneten Landes ehedem darniederhielt, erzeugte eine beklagenswerthe, auf alle höheren Lebensintereſſen ſich erſtreckende Schlaffheit und Apathie. Die erhebende nationale Wiedergeburt, welche die italieniſchen Volksſtämme jüngſt feierten, war als ſprechender Beweis einer lebenskräftigen Reaction aufs Freudigſte zu begrüßen. Sie gewährt die ſchöne Hoffnung, daß dieſe edle, ſo lange gefeſſelte Nation ſich dereinſt aufs Neue zu hervorragender Bedeutung im Reiche der Künſte erheben werde. Doch Viel muß vorher noch geſchehen. Nicht nur iſt Italien gegenwärtig auf die emſigſte Verfolgung materieller Intereſſen aller Art angewieſen, es hat auch während ſeiner langdauernden Unthätigkeit in der ſchöngeiſtigen Sphäre Tradition und Verſtändnis für das reiche Kunſtleben der Vergangenheit eingebüßt. Von allen Künſten darf dies behauptet werden, am meiſten freilich von der Muſik. So tief wie ſie vermochten die bildenden Künſte nicht zu ſinken, einmal, weil ſie mehr außerhalb des öffentlichen Lebens ſtehen, mithin nicht ſo direkt von den Geſchmacksrichtungen des großen Publikums berührt werden konnten, dann aber, weil ihre Ausübung unausgeſetzt durch das Beiſpiel fremder, in Italien ſchaffender Künſtler beeinflußt wurde. In der Tonkunſt fiel dieſer Vortheil ganz fort, ſeitdem die muſikaliſche Wechſelwirkung zwiſchen Italien und Deutſchland aufgehört hat, ſeitdem deutſche Muſiker nicht mehr um ihres Berufes willen nach dem Süden ziehen.

Wie ſchlimm es dort gegenwärtig mit der Tonkunſt beſtellt iſt, davon zeugt vor Allem der traurige Zuſtand der Kirchenmuſik, die wie eine Carikatur auf alles Schöne, Erhabene erſcheint. Die einzige Ausnahme möchte hiervon der Sängerchor der ſixtiniſchen Capelle machen. Dieſes Inſtitut iſt aber in conventioneller Erſtarrung ſo völlig verzopft, daß es einer Regeneration dringend bedarf. Sonſt iſt es ſchwer zu ſagen, ob die beim kirchlichen Cultus beliebte Muſik, oder die Ausführung derſelben das größere Übel ſei. Dazu ſind die Leiſtungen der Organiſten von unbeſchreiblich dürftiger und geſchmackloſer Beſchaffenheit. Dies Alles überträgt ſich natürlich auch auf die weltliche Tonkunſt, die, da das tüchtige Muſikerthum gegenwärtig in Italien eine allgemeinere Vertretung noch nicht wiedergefunden hat, mehrentheils geſinnungslos und in einer den momentanen Forderungen entſprechenden empiriſchen Weiſe betrieben wird. In richtiger Erkenntnis hiervon macht man ſeit einiger Zeit rühmliche Anſtrengungen, um beſſere Zuſtände herbeizuführen. Die ſolideren Muſiker der Hauptſtädte des Landes ſind befliſſen, durch Einführung deutſcher gediegener Inſtrumentalmuſik den Sinn für das Höhere, Edlere zu beleben. Manches Gute iſt dadurch ſchon erreicht worden. Und ſo darf man den Glauben nicht aufgeben, daß Italiens Söhne weiterhin noch einmal in dem Kunſtgeiſte ihrer glorreichen Vorfahren wirken werden.

Frankreich war in der erſten Hälfte dieſes Jahrhunderts von dem hohen Standpunkte, den es noch zu Anfang desſelben in Betreff des Violinſpiels und der Violincompoſition einnahm, allmählich bis zu bedenklicher Verflachung herabgeſunken. Dieſe Erſcheinung ſtand in dem Leben des modernen Franzoſenthums keineswegs vereinzelt da. In allen Kunſtgebieten trat ſie, immer mehr um ſich greifend, deutlich zu Tage. Eine Bevölkerung wie die Pariſer, — denn dieſe kommt hier bei ihrer herrſchenden Stellung zum Lande zunächſt in Frage — welche die raffinirte Genußſucht in materiellen und geiſtigen Dingen bevorzugt, an einer zweideutigen Verherrlichung der ſogenannten Demi-monde in der literariſchen und theatraliſchen Produktion, ſo wie in der bildenden Kunſt Vergnügen und Geſchmack findet, und überall einem ſinnlichen, proſaiſch nüchternen Realismus mit einer

Art reſignirter Genugthuung huldigt, — eine ſolche Bevölkerung mußte nothwendig die höheren Zielpunkte des Daſeins, der Idealität und einer poetiſch vertieften Richtung aus den Augen verlieren. Die Freude an dem virtuoſen Effekt, an beſtechlich pikantem, doch meiſt völlig inhaltsloſem Ohrenkitzel und an lecker zubereiteten Salonklängen war es, welche die Muſiker dieſes Landes auf eine abſchüſſige Bahn führte. Hierüber konnten keineswegs die achtungswerthen Beſtrebungen einer kleinen Künſtlerſchar täuſchen, welche durch Berückſichtigung der klaſſiſche Muſikliteratur den verdorbenen Geſchmack heben und läutern wollte. Was in dieſer Beziehung in Paris geſchah, gehörte excluſiven, vielfach mit deutſchen Elementen durchſetzten Kreiſen an, und ging keineswegs der Maſſe zu Gute. Doch läßt ſich nicht verkennen, daß neuerdings das Muſiktreiben auch in Frankreich wieder mehr Haltung gewonnen hat, und zwar dadurch, daß man dort deutſche Kunſtpflege mehr als ehedem zum Vorbild genommen. Paris iſt freilich nicht mehr jener, eine Zeitlang in Mode geweſene Vorort für die ausübende Tonkunſt. Dafür aber hat dort ein beſſerer muſikaliſcher Geiſt in weiteren Kreiſen Platz gegriffen. Dem deutſchen Oratorium ſind in Paris die Wege geöffnet worden, deutſche Kammer- und Orcheſtermuſik gediegener Richtung beherrſcht gegenwärtig die dortigen Concertprogramme, und auch die in der franzöſiſchen Schule gebildeten Violiniſten finden es unerläßlich, die Schätze der deutſchen Geigenliteratur zu ſtudiren und ſich zu eigen zu machen, bevor ſie ihre künſtleriſche Wanderſchaft antreten. Und wenn ſie bei der Wiedergabe derſelben auch nicht die Neigung zu virtuoſenhafter Darſtellungsweiſe verleugnen können, ſo muß aus der Beſchäftigung mit derartigen Kunſtwerken doch ein Gewinn für ihre geiſtige Richtung, ſo wie für die von ihnen muſikaliſch beeinflußten Kreiſe hervorgehen. So iſt denn zu hoffen, daß die Pflege des franzöſiſchen Violinſpieles wieder mehr und mehr dem Geiſte der Vergangenheit ebenbürtig werden wird.

Das deutſche Violinſpiel konnte in ſeiner Allgemeinheit belangreichen Verirrungen bisher nicht anheimfallen, weil das von den gehaltvollen Schätzen der heimiſchen Tonmeiſter durchdrungene und geſättigte Muſikleben der Nation alle ſchädlichen Auswüchſe und krank-

haften Wucherungen ſehr bald wieder paralyſirte. Von großer Wichtigkeit iſt dabei freilich, daß dieſes Muſikleben durch alle Schichten des gebildeten Volksthums gleichmäßig ausgebreitet war. Und hier zeigt ſich, wie in vielen anderen Beziehungen, das bedeutſame Reſultat, welches die politiſch vielgegliederte Geſtaltung des Reiches für das geiſtige Leben der Deutſchen ergab. Wie man auch über den ebenſo oft angefochtenen als vertheidigten Partikularismus denken mag, es iſt unleugbar, daß er einen höchſt wichtigen Faktor in der kulturhiſtoriſchen Entwickelung der Nation bildete. Nur durch die vielen Centralpunkte war es möglich, jene durchgängig verallgemeinerte Bildung in Wiſſenſchaft und Kunſt zu erzielen, die dem germaniſchen Geiſte eigen iſt. Wenn wir uns heute des ſchönen Bewußtſeins erfreuen können, daß die wichtigſten Schritte zu einer kräftigen Einigung und Zuſammenfaſſung der deutſchen Stämme geſchehen ſind, daß von nun an Deutſchland auch in politiſcher Beziehung die ihm gebührende achtunggebietende Stellung unter den europäiſchen Staaten einnimmt, ſo dürfen wir doch die Vortheile weder verkennen, noch überſehen, welche aus den ehemaligen Zuſtänden hervorgingen.

Wurde das deutſche Violinſpiel einerſeits durch den, mit verhältnismäßig geringen Ausnahmen geſunden Geiſt der öffentlichen Muſikpflege vor jeder allgemeineren Entartung bewahrt, ſo bildeten andererſeits unſere Schöpfer der Inſtrumentalmuſik bis auf Mendelsſohn und Schumann herab ein feſtes Bollwerk gegen die Ausſchreitungen, zu denen das wälſche Beiſpiel theilweiſe und zeitweilig verführte. Sie ſtellten den Violiniſten in den Fächern des Orcheſter-, Kammer- und Soloſtyles[1]) immer Aufgaben, die, geſchmackbildend und gefühlsvertiefend, eine gehaltvoll edle Behandlung des Inſtrumentes aufrecht erhielten. Trotzdem aber, daß das deutſche Violinſpiel durchſchnittlich in äſthetiſcher Hinſicht nach wie vor noch immer befriedigend iſt, droht von einer Seite her eine Gefahr, für welche

1) Welch ein lebhaftes Intereſſe die neueren und neueſten Tonſetzer der Geige gewidmet haben, beweiſen die Violinconcerte von Brahms, Bruch, Brüll, Dietrich, Gade, Gernsheim, Goldmark, Goetz, Hartmann, Hiller, Lalo, de Lange, Littolf, Moszkowski, Raff, Reinecke, Rietz, Rubinſtein, Saint-Saëns, Svendſen und Tſchaikowsky, anderer weniger bekannter Componiſten nicht zu gedenken.

die Vertreter desſelben, unter ihnen aber insbeſondere wieder die Lehrmeiſter, verantwortlich zu machen ſind. Dieſe Gefahr liegt in dem Streben, für das Studium der Geige die Erzeugniſſe aller Richtungen verwerthen zu wollen. Ein ſolches Beginnen, obwohl ſcheinbar von praktiſchem Nutzen, muß nothwendig auf Koſten der individuell charakteriſtiſchen Ausprägung im Spiel zu einem nivellirenden Eklektizismus führen. An deutlichen Spuren davon hat es im Laufe der Zeit nicht gefehlt. Heterogene Richtungen werden nicht leicht ohne Nachtheil mit einander vermiſcht: Salonturnüre und Glätte des Weſens vertragen ſich ſchlecht mit gemüthvoller Wärme, ſchwunghaft energiſcher Erhebung und kraftvoller Mannhaftigkeit des Ausdrucks. Der deutſche Muſiker ſoll vor allem ein würdiger Interpret ſeiner Tonmeiſter ſein, und dazu kann er im eifrigen Streben nach äußeren Vorzügen nimmermehr gelangen. Auch bei Verfolgung rein techniſcher Zwecke iſt dies zu beherzigen. Seit dem Anfange dieſes Jahrhunderts iſt das Übungsmaterial bis zu einer ſolchen Höhe und Mannichfaltigkeit angewachſen, daß es geboten erſcheint, mit reiflichſter Bedachtſamkeit das Beſte für den angeſtrebten Zweck auszuwählen[1]), um den Schüler nicht durch ein Übermaß des mechaniſchen Exercitiums ſeeliſch abzutödten.

Die Technik des Violinſpiels beruht, abgeſehen von der Tonbildung, im Grunde doch nur auf einem Finger- und Armgelenkturnen. So wichtig es nun iſt, dieſes Turnen mit größter Gewiſſenhaftigkeit zu betreiben, weil davon die Freiheit einer Kunſtleiſtung abhängt, ſo darf man ihm doch niemals eine größere Bedeutung zuerkennen, als die des Mittels zu einem höheren Zweck. Leider aber giebt es noch immer Geiger, deren Kunſtverſtand und Gefühlsvermögen nicht in Kopf und Herz, ſondern in den Finger- und Handgelenken liegt. Es hat etwas Menſchenunwürdiges, begabte Naturen ihre Kräfte der mechaniſchen Dreſſur opfern zu ſehen, anſtatt ein geiſtig gehobenes und geadeltes Kunſtſchönes mit Verleugnung jedes egoiſtiſchen Gelüſtes darzuſtellen.

1) Schätzbare Haltpunkte für die zum Geigenſtudium auszuwählenden Werke bietet A. Tottmann's trefflicher „Führer durch den Violinunterricht", Leipzig, Schuberth u. Co., 1874.

Heute reicht es nicht mehr hin, den Tagesbedürfniſſen gerecht zu werden, denn nicht nur die nächſte, ſondern auch eine fernere Vergangenheit macht ihre Anſprüche an die heutigen Repräſentanten der Kunſt. Dieſe Erſcheinung iſt keine zufällige, ſondern eine nothwendige. Es hat eine tiefe Bedeutung, daß Deutſchlands beſte Muſiker auf Bach, Händel und andere ältere Tonmeiſter zurückgehen. Durch eine hingebende Beſchäftigung mit denſelben wird nicht nur das kunſthiſtoriſche Verſtändnis geweckt, welches noch immer ein großer Theil der Muſikbefliſſenen in empfindlichſter Weiſe vermiſſen läßt, ſondern auch eine ernſte Sinnes- und Geſchmacksreinigung hervorgebracht.

Ähnlich verhält es ſich mit der Violinliteratur der älteren Meiſter. Die edle, ſtyl- und gehaltvolle Bildweiſe derſelben kann nur wohlthätigſten Einfluß auf die moderne, in manchen Beziehungen unerfreuliche Violincompoſition, und nicht minder auf das Violinſpiel ausüben. Die erneute Herausgabe einer nicht geringen Anzahl ihrer Schöpfungen bietet Jedem die Möglichkeit eines eingehenden Studiums.

Die Epoche der Geiger-Originale iſt vorüber. Sie konnten nur zum Vorſchein kommen, ſo lange Technik und Ausdrucksvermögen der Violine noch nicht zu voller Entwickelung gelangt waren. Jetzt liegt der Schwerpunkt der Kunſt des Violinſpieles darin, die Meiſterwerke der Claſſiker in ihren verſchiedenen Gattungen zu vollendeter, muſikaliſch ſchöner und charaktervoller Darſtellung zu bringen. Und wer dies vermag, dem fällt die Siegespalme zu.

Digitized by Google

Violinſchulen

von Mitte des 17. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart.[1])

Abel, Louis, Violinſchule. (1880.)
Alard, Delphin, École de Violon. (1815.)
Albay l'aîné, Méthode de Violon. (1791.)?
André, Joh. Anton, Anleitung zum Violinſpielen. (1855.)
Baillot, Pierre Marie François, L'art du Violon, nouvelle Méthode. (1834.)
—— Méthode de Violon adoptée par le Conservatoire, avec Rode et Kreutzer. (1771—1842.) Die deutſche Überſetzung erſchien 1814.
Barnbeck, Fr., Theoretiſch-praktiſche Anleitung zum Violinſpiel mit beſonderer Rückſicht auf den Selbſtunterricht. (Vor 1851.)
Bauer, Siegmund, Theorie und Praxis des Violinunterrichts. (1876.)
Bériot, Charles de, Méthode de Violon en trois parties. (1858.)
—— École transcendante du Violon. Annexe de la Méthode. (1867.)
Berr, Vollſtändige Violinſchule für den Selbſtunterricht als auch für den Maſſenunterricht an Studienanſtalten ꝛc. (1880.)
Birgfeldt, C., Neue praktiſche Violinſchule. (Vor 1844.)
Blied, Jacob, Elementar-Violinſchule für Präparanden-Anſtalten und Lehrer-Seminarien. (1875.)
Bornét l'aîné, Méthode de Violon et de Musique, etc. (1788.)
Braun, B., Violinſchule für Anfänger und etwas Geübtere. (Vor 1851.)
Brähmig, H., Praktiſche Violinſchule. (1862.)
Bruni, Anton Barthélemy, Nouvelle Méthode de Violon. (1784.)
Burg, R., Das Büchlein von der Geige, oder die Grundmaterialien des Violinſpiels. (1864.)
Campagnoli, B., Méthode de Violon. (1823.)
Cartier, Jean Baptiſte, L'art du Violon. (1798.)
Cohn, Praktiſche Violinſchule. (1871.)
Corrette, Michel, L'art de se perfectionner dans le Violon etc. (1783.)
Dancla, J. B. C., Méthode élémentaire et progressive du Violon. (1855.)
David, Ferdinand, Violinſchule. (1863).

---

1) Das obige Verzeichnis macht ebenſowenig Anſpruch auf Vollſtändigkeit, wie auf die durchgängige Richtigkeit der demſelben hinzugefügten Jahreszahlen.

Demar, J. S., Nouvelle Méthode abrégée de Violon etc. (1808.)
Dominik, Fr., Neue theoretisch-praktische Violinschule in zwei Abtheilungen. (Vor 1844.)
Dont, J., Theoretische und praktische Beiträge zur Ergänzung der Violinschulen und zur Erleichterung des Unterrichts. (1881.)
Eichberg, Jules, Nouvelle Méthode pratique et abrégée de Violon. (1858.)
Eckhardt, Praktischer Unterricht zur Erlernung der Violine. (Vor 1844.)
Fenkner, J. A., Anweisung zum Violinspielen. (1803.)
Flade, Oswald, Elementar-Violinschule. (1872.)
Fraatz, Materialien für den Violinunterricht. (1877.)
Fröhlich, Violinschule. (Vor 1844.)
Galeazzi, Francesco, Elementi teoretico-pratici di musica, con un saggio sopra l'arte di suonare il Violino etc. (1791.)
Gebauer, M. J., Principes élémentaires de la Musique, Positions et Gammes. (Vor 1844.)
Geminiani, Francesco, The art on playing the violin etc. (1740.)
Grünwald, Adolph, Finger- und Streichübungen. (Vor 1844.)
Guhr, C., Über Paganini's Kunst, die Violine zu spielen. Anhang zu jeder Violinschule. (Vor 1844.)
Guichard, École de Violon à l'usage du Conservatoire. (Vor 1851.)
Hamel, E., Neue praktische Violinschule. (1870.)
Heinze und Kothe, Theoretisch-praktische Violinschule für den Violinunterricht. (1873.)
Henning, Carl, Praktische Violinschule. (Vor 1851.)
Hering, Carl, Elementar-Violinschule. (1810).
„ Elementar-Violinschule und Elementar-Etüden. (1857.)
„ Methodischer Leitfaden für Violinlehrer; zu seiner Elementar-Violinschule. (1857.)
Hermann, Friedrich, Violinschule. (1879.)
Herrmann, Gottfried, Theoretisch-praktische Elementar-Vorschule. (1879.)
Hertrich, Vorschule für den Violinunterricht. (1880.)
Hiebsch, Leitfaden für den Violinunterricht, zunächst an Seminarien. (1880.)
Hiller, Joh. Adam, Anweisung zum Violinspielen. (1792.)
Hofmann, Richard, Violinschule. Theoretisch-praktischer Lehrgang zur Erlernung des Violinspiels. (1881.)
Hohmann, C. H., Praktische Violinschule. (Vor 1851.)
Hoppe, W., Der erste Unterricht im Violinspiel, besonders für Präparanden-Anstalten und Seminarien. (1860.)
Huber, Carl, Neue theoretisch-praktische Violinschule. (1875.)
Kableček, L. H., Theoretisch-praktische Violinschule für Lehrende und Lernende. (1867.)
Kastner, G., Elementar-Violinschule. (Vor 1846.)

Kayſer, H. E., Neueſte Methode des Violinſpiels. (1867.)
Kewitſch, Theodor, Elementar-Vorſchule für Schulamtspräparanden und Seminariſten. (1880.)
Kindſcher, Louis, Elementar-Unterricht für Violinſpieler. (Vor 1844.)
Koch, Guſtav, Kleine praktiſche Violinſchule. (1881.)
Köhler, Pius, Praktiſcher Leitfaden für den Violinunterricht ꝛc. (1875.)
Lehmann, J. G., Theoretiſch-praktiſche Elementar-Violinſchule. (1878.)
Léonard, H., Gymnaſtik des Violinſpielers. (1861.)
Linnarz, Rob., Praktiſche Violinſchule. (1882.)
Löhlein, Georg, Anweiſung zum Violinſpielen ꝛc. (1774.)
Lorenziti, Bernardo, Principes ou nouvelle méthode pour apprendre facilement à jouer du Violon. (Vor 1844.)
Magerſtädt, F., Praktiſche Violinſchule. (1863.)
Malát, Jan, Theoretiſch-praktiſche Violinſchule mit böhmiſchem Text. (1882.)
Mazas, J. Féréol, Méthode de Violon. (Vor 1844.)
Meerts, L. J., Elementarſchule für Violine mit Begleitung einer zweiten Violine. (1859.)
Meilhan, P. C., Die Schule der Geläufigkeit. (Vor 1844.)
Mettner, C., Praktiſche Violinſchule. 1. Curſus. (1858.) 2. Curſus. (1859.)
Meyer, L., Schule der dritten Lage für die Violine. (1858.)
Michaelis, F., Praktiſche Violinſchule. (Vor 1844.)
Mollenhauer, Ed., Praktiſcher Lehrgang für die Violine. (1866.)
Montéclair, Michel Pignolet de, Méthode pour apprendre à jouer du Violon. (1720.)
Mozart, Leopold, Verſuch einer gründlichen Violinſchule. (1756.)
Müller, W. A., Der erſte Lehrer im Violinſpielen. (1866.)
Nejedly, Roman, Praktiſche Violinſchule für Anfänger. (1881).
Oberhoffer, H., Der erſte Unterricht im Violinſpiel mit beſonderer Rückſicht auf den Unterricht in Präparandenanſtalten und Seminarien. (1874.)
Panofka, Henri, Méthode de Violon pratique. (1807.)
Paſtou, Étienne Jean Baptiſte, Méthode pour le Violon. (1836.)
Püſchel, Jul., Elementar-Violinſchule (1857.)
Rehbaum, Th., Elementar-Violinſchule. (1873.)
Reichelt, G., Fingergeige für den elementaren Violinunterricht. (1867.)
Ries, Hubert, Violinſchule für den Unterricht. (1842.)
Sattler, H., Chor-Violinſchule, zunächſt für Präparanden-Anſtalten ꝛc. (1863.)
Schiedermayer, Theoretiſch-praktiſche Violinſchule. (Vor 1844.)
Schletterer, H. M., Erſter Unterricht im Violinſpielen. (1856.)
Schön, Moritz, Praktiſcher Lehrgang für den Violinunterricht. (Vor 1851.)
Schröder, Hermann, Preis-Violinſchule für Lehrerſeminarien ꝛc. (1880.)
Schubert, Louis, Violinſchule nach modernen Principien. (1882.)
Schultz, Auguſt, Praktiſche Violinſchule. (1879.)

Digitized by Google

Schweigl, Ignaz, Grundlehre der Violine. (1785.)

Sering, F. W., Elementar-Violinſchule, beſonders für Präparandenanſtalten ꝛc. (1857.)

Simpſon, Chriſtopher, Instructions for the Treble-Violin etc. (1660.)

(Der vollſtändige Titel dieſes zugleich für die Viola beſtimmten Werkes findet ſich S. 92. d. Bl.)

Singer und Seifritz, Große theoretiſch-praktiſche Violinſchule. (1881.) (Noch nicht vollſtändig erſchienen.)

Solle, Fr., Praktiſche Violinſchule. (Vor 1851.)

Spohr, Louis, Violinſchule in drei Abtheilungen. (1831.)

Stein, F., Der erſte Unterricht im Violinſpiel. (Vor 1851.)

Straub, C. G., Kurze Anleitung zum Violinſpielen für Lehrer und Lernende. (Vor 1844.)

Teſſarini, Carlo, Nonvelle Méthode pour apprendre par théorie dans nn mois de temps a jouer du Violon. (1762.)

Tiſchler, Ignaz, Methodiſche Violinſchule. (1862.)

Tonelli, Metodo completo per il Violino. (Vor 1844.)

Urban, H., Theoretiſch praktiſche Elementar-Violinſchule. (1881.)

Volkmar, A. V. W., Violinſchule. (Vor 1844.)

Waldenfeld, v., Kleine Violinſchule beim erſten Unterricht. (Vor 1844.)

Wälder, G., Violinſchule zum eigentlichen Hausgebrauch, oder zum Unterricht für Zöglinge für Stadt und Land. (1856.)

Wanski, Joh. Nepomuk, Grande Méthode de Violon. } (Vor 1844.)
" " Petite Méthode de Violon. }

Weiß, Jul., Praktiſche Violinſchule. Bd. I. (1856.)

(Iſt weiter fortgeſetzt worden.

Wichtl, G., Praktiſche Violinſchule. (Vor 1851.)

Wittich, Ed., Grundlehre, Anleitung zum Violinſpiel für Lehramts-Candidaten der Volksſchulen. (1865.)

Witting, L., Violinſchule. (1880.)

Wohlfarth, H., Schule der Anfänger im Violinſpiel. (Vor 1844.)

Wöhning, Elementar-Violinſchule, zunächſt für Präparandenanſtalten ꝛc. (1879.)

Woldemar, Grande Méthode de Violon. (1750—1816.)

Wolgaſt, Th. A., Praktiſche Violinſchule für die erſten Anfänger nach einer zweckmäßigen Methode. (1860.)

Wranitzky, Anton, Méthode de Violon. (1761—1819.)

Wranitzky, Paul, Violinfondament, oder kurzgefaßte Violinſchule. (1756 bis 1808.)

Zimmer, Fr., Praktiſche Violinſchule für Seminarpräparanden und Seminariſten. (1879.)

Zimmermann, C. F. A., Praktiſche Violinſchule, 1. Aufl. vor 1844; zweite verbeſſerte, und von Franz Schubert vollendete Ausgabe. (Vor 1851.)

Anmerkungen.

Durch ein Verſehen iſt der Violinſpieler Eligio Celeſtino zweimal, nämlich S. 173 und S. 175 erwähnt worden.

S. 55 d. Bl. iſt geſagt worden, Carlo Farina ſcheine der erſte Tonſetzer geweſen zu ſein, welcher im Anſchluß an Giovanni Gabrieli Sonatenſätze geſchrieben habe. Doch ließ der Brescianer Tonſetzer Francesco Turini, wie aus dem von E. Bohn verfaßten und gegen Ende 1882 veröffentlichten Kataleg der in den Breslauer Bibliotheken aufbewahrten Inſtrumentalcompoſitionen des 16. und 17. Jahrhundert hervorgeht, bereits 1624, alſo zwei Jahre früher als Farina, einige Sonatenſätze drucken. Indeſſen gehören Farina's Sonaten jedenfalls zu den früheſten Tongebilden dieſer Gattung nach Gabrieli's Vorgange.

Namen- und Sachregiſter.

Abel, Leop. Aug. 232.
Abel, Louis 426.
Abrams 515.
Adelburg, Aug. v. 438.
Agricola, Joh. Friedr. 221.
Agricola, Martin 8. 13.
Alard, Delphin 484.
Albani, Matthias (Violinb.) 34.
—— Paolo » 31.
Alberghi 145.
Alberti, Giuſ. Matteo 101.
—— Pietro 101.
Albicaſtro (Weißenburg) 213.
Albinoni, Tommaſo 104.
Alday l'ainé 334.
—— le jeune 334.
Allemande, die 68.
Allgemeine muſ. Ztg. (Leipziger) 35. 152. 157. 158. 161. 170. 186. 188. 246. 285. 339. 340. 345. 352. 459.
Amati, Andreas (Violinbauer) 22. 23.
—— Antonio » 23.
—— Hieronymus » 23.
—— Hieronymus » 24.
—— Nicolaus » 23.
Anet, Baptiſte 307.
Arditi, Luigi 393.
Armingaud, J. 487.
Artot, Alexandre 497.
Aſhley, Général 512.
Aubert, Jacques 318.
Auer, Leopold 455.

Bach, Friedemann 221.
—— Joh. Seb. 106. 194. 207.
—— Phil. Eman. 65. 221.
Bachmann, Anton (Violinb.) 36.
Balbi, Melchiore 133.
Baillot, Pierre 161. 345. 348 ff.
Baltzar, Thomas 197.
Baniſter, John 506.
Baranowski, Kazimir 535.
Barbella, Emanuele 140.
Barcewicz, Stanislaus 537.
Bargheer, Carl } Gebrüder, 435.
—— Guſtav }
Baron (Lautenſpieler) 17.
Barrière, Joh. Etienne 313.
Barth, Richard 448.
Barthelemon, Hippolyte 325.
Baſſani, Giov. Battiſta 65. 69.
Baudron 323.
Bäumel 277.
Bazzini, Antonio 390.
Becker, Jean 468.
Beethoven, L. van 235. 269. 345. 459.
Bennett, Sterndale 511.
Bennewitz, Anton 526.
Benda, Carl Hermann 228.
—— Ernſt Friedr. Joh. 228.
—— Franz 106. 149. 221.
—— Friedr. Wilh. 228.
—— Georg 227.
—— Johann 228.
—— Joſeph 228.
Bente, Matteo (Violinb.) 22.
Bergonzi, Carlo (Violinb.) 31.
Berliner Muſikztg. 161. 190.
—— muſ. Wochenbl. v. 1791, 245.
Bériot, Charles de 490 ff.
Berlioz, Hector 380.
Bernadel, Seb. Phil. (Violinb.) 41.
Berthaume, Iſidore 331.
Berwald, Joh. Friedr. 518.
Berzon, Carl 542.
Bianchi, Francesco 393.
Biber, Franz Heinr. 203.
Biernacki 538.
Bini, Pasqualini 140.
Birckenſtock, Joh. Adam 210.

Bitti, Martinello 115.
Blagrove, Henry 513.
Blankenſee, Julius 451.
Blaſius, Matthieu Fréderic 333.
Blieſener, Johann 283.
Blondeau, Pierre 487.
Blume, Joſeph 272.
Boccherini, Luigi 142. 155.
Bodini, Sebaſt. 175.
Bodinus, Joh. Aug. 231.
Böhm, Joſeph 439.
—— Iwan, 222.
Bohrer, Anton 400.
Boivin, Claude (Violinb.) 41.
Bonporti, Francesco 113.
Boquay (Violinb.) 41.
Borghi 157.
Bornet, l'ainé 354.
Borra 157.
Bott, Jean 433.
Boucher, Alex. Jean 327 f.
Bouſſu (Violinb.) 44.
Branche, Charles Ant. 320.
Brando (franz. Bransle) 68.
Braſſin, Gerhard 431.
Bredal, J. F. 517.
Bridgetower 512.
Britton, John 199. 507.
Brodsky, Adolph 540.
Brown 515.
Brüderſchaft von St. Nicolai 195.
Bruni, Ant. Bartol. 154.
Budiani (Violinb.) 22.
Bull, Ole 519 f.
Buonamente, Giov. Battiſta 60. 64.
Burney, Charles 87. 89. 91. 97. 99. 101. 102. 128. 147. 172. 198. 199. 219. 220. 226. 253. 303.

Cadenz, die 183.
Caldara, Antonio 103.
Calderara, Mauro 156.
Cambini, Giov. Giuſ. 174.
Campagnoli, Bartolomeo 177.
Canavaſſo, Giuſ. 172.
Cannabich, Carl 214.
—— Chriſtian 239.
Canzone, die 50. 56. 63.
Capriccio ſtravagante 57.
Capron 324.
Capuzzi, Giuſeppe Ant. 145.
Carbonelli, Steffano 98.
Cariſſimi, Giacomo 48.
Carl Albrecht, Kurfürſt von Bayern 251.
Carl Theodor, Kurfürſt v. d. Pfalz 236.
Carl Wilhelm, Herzog v. Braunſchweig 276. 404.
Carminati 145.
Carrodus, John 514.
Cartier, Jean Baptiſte 115. 141. 143. 144. 150. 151. 162. 174. 309. 318. 320. 324. 331. 335.
Caſtrucci, Pietro (Proſpero) 97 f.
Celeſtino, Elegio 173.
Celognetti 166.
Chanot, François (Violinb.) 42. 44.
Cherubini, Luigi 163. 480.
Chiabran, Francesco 150.
Ciampi, Francesco 172.
Claudius, Matthias 188.
Clavier, das 32. 47.
Clagg, John 511.
Clement, Franz 458.
Clementi, Muzio 162.
Coenen, Franz 502.
Colonne 488.
Colyns, Jean Baptiſte 499.
Combles, de (Violinb.) 44.
Conforti, Antonio 154.
Confrérie de St. Julien 290 f. 297. 300.
Conſervatorien in Venedig 112.
Conſtantin, L. 294.
Conti, Giacomo 180.
Corelli, Archangelo 48. 65. 75 ff. 207. 209.
Cornet, das 19. 49.
Corrente, die 68.
Corrette, Michel 304.
Coſimi, Nicolo 100.
Courvoiſier, Carl 446.
Couſſemaker, Charles 13.
Cramer's Magazin 116.
Cramer, Wilhelm 148. 231. 243.
Cröner, Franz Carl 252.
—— Johann Nepomuk 252.
—— Joſeph 252.
Crescentini, Girolamo 365.
Crotch, William 505.
Crotch 515.
Crwth 8.
Cſillag, Hermann 543.
Cupis, François de Camargo 358.
Cuvillon, Jean Baptiſte 482.
Czarth (Zarth), Georg 224. 523.

Dall' Occa, Vittoria 177.
Dall' Ocha 177.

Dalloglio, Domenico 144.
Damrosch, Leopold 421.
Dangremont, M. 500.
Danner, Christian 274.
Dardelli, Pietro (Violamacher) 17.
Dauvergne, Antoine 319.
David, Ferdinand 387. 421 ff.
De Ahna, Heinrich 438.
Decke 426.
Degen, Heinr. Christoph 271.
Demachi, Giuseppe 174.
Demar 277.
Despues (Violinb.) 41.
De Val 210.
Dieter, Christ. Ludw. 280.
Diez, Fr. 12. 13. 15.
Distler, Joh. Georg 283.
Dittersdorf, Ditters v. 112. 143. 183. 190. 231. 266. 272.
Dodd, John (Bogenfabr.) 6.
Dont, Jacob 454.
Dreyschock, Raymund 458.
Dubourg, Matthieu 182. 511.
Dufour 403.
Dufresne, Ferd. 325.
Duiffoprugcar, Gaspard (Lauten- und Geigenb.) 17. 18.
—— Magnus (Lautenmacher) 17.
—— Uldrich » 17.
Dumanoir I. 295.
—— II. 296.
Dupont, Joseph 499.
Dupuis, Jacques 499.
Durand (Duranowski) 336. 370.
Duval, François 307.

Eberle, Ulrich (Violinb.) 36.
Eck, Franz 250. 405.
—— Joh. Friedr. 249.
Eichhorn, Gebrüder 467.
Eller, Louis 467.
Ernst, Franz Anton, Violinist und Violinb. 36. 274.
—— Heinr. Wilh. 453.
Esser, Michael, Ritter v. 278.
Eury (Bogenfabr.) 6.

Fahrende Leute, s. Spielleute.
Falco, Francesco 174.
Farina, Carlo 52 ff. 68. 108. 196. 200. 202.
Fasch, Joh. Friedr. 221.
Fayolle, François Joh. 129. 132. 135.
Fedeli, Ruggiero 210.
Feichtner, Adam 232.
Femy, François 478.
Ferni, Geschwister 392.
Ferrara, Bernardo 180.
Ferrari, Domenico 143. 267.
Festa, Giuf. Maria 150.
Festing 507.
Fétis, François Jos. 3. 94. 97. 99. 118. 119. 127. 129. 152. 160. 185. 273. 324. 345. 347. 367. 481.
Fidel, die 9. 10.
Fidula 8.
Fiorelli 210.
Fiorillo, Federigo 179.
Fischer, Anton (Violinb.) 36.
Fischer 286.
Fischer, Johann 199. 205. 508.
Fisher 512.
Fleischbauer, F. 445.
Fodor, Joseph 233.
Fontaine, Antoine 478.
Fontana, Giambattista 59.
Francoeur, François 306.
—— Louis Joseph 307.
Fränzl, Ferdinand 231. 245 f.
—— Ignaz 244.
Friedel, Gebrüder 286.
Friedrich d. Große 219 f.
Frieman 538.
Friese, Franziska 426.
Friz, Caspar 151.
Fröhlich, Johannes Frederic 517.
Furchheim, Joh. Wilh. 196.
Fürstenau, Moritz 196. 214.

Gabrieli, Andrea 50. 52. 103.
—— Giovanni 48 ff. 52. 55. 56. 62. 103.
Gagliano, Aleſſandro (Violinb.) 31.
Gagliarde, die 68.
Galeazzi, Francesco 173.
Ganaſſi del Fontego 14.
Gand, Ch. François (Violinb.) 41.
Ganz, Leopold 467.
Garcin, Jules (Salomon) 485.
Garlandia, Joh. da 11.
Gaspard, da Salo (Violinb.) 21.
Gaviniés (Violinb.) 41.
—— Pierre 320 ff.
Gehot, Jean 360.
Geige, die 11. 13.
Geigenbau, s. Violinbau.
Geigenfabrikation, s. Violinfabrikation.
Geigerkönig, s. Pfeiferkönig.
Geminiani, Francesco 85. 89 ff. 162.

Gerber, Ernſt Ludwig 102. 104. 106. 108. 115. 119. 129. 131. 144. 146. 181. 185. 197. 203. 216. 217. 261. 273. 275. 278. 281. 345.
Gerbert, Abt 7.
Gerbini, Signora 158.
Gerle, Hans (Geigenmacher) 14.
Gervais, Pierre Noël 343.
Geiſenhof, Franz (Violinb.) 36.
Gewandhausconcert, Leipziger 395.
Ghebart, Giuſeppe 156.
Ghys, Joſephe 498.
Giardini, Felice 146. 162. 182. 507.
Gigue, die (Giga) 11. 13.
Giorgis, Giuſeppe 181.
Giovanni, Nicola de 392.
Gläſer, Franz 458.
Gluck, Chriſt. W. 194. 267. 303.
Godecharle, Eugène 359.
Goethe, Wolfg. v. 262.
Gompertz, Richard 451.
Goſſec, François Joſ. 312.
Grancino, Baptiſte } (Violinb.) 31.
—— Giovanni }
—— Paolo }
Graſſet, Jean Jacques 332.
Graun, Joh. Gottlieb 218. 220. 221.
Grimm, Baron 302.
Grimm, Gebr. 11. 12.
Gruber 286.
Grün, Jacob 456.
Grunwald, Julius 457.
Guadagnini, Joannes Baptiſte (Violinbauer) 31.
—— Lorenzo (Violinb.) 31.
Guarnerius, Andreas 29.
—— Giuſ. del Geſù 29.
—— Joſ. 29.
—— Pietro 29.
Guaſtarobba 145.
Gueuée, Luc. 325.
Guenin, Marie Alex. 324.
Guérillot, Henri 331.
Guérin ainé 479.
Guerini 174.
Guerſan (Violinb.) 41.
Guhr, C. 382. 387.
Guignon, Gian Pietro 171. 298.
Guillemain 318.
Gulomy, J. C. 540.
Gyrowetz, Adalbert 266.

Haack, Carl 232.
Habeneck, François 479 f.
Habeneck, Corentin } Gebr. 482.
—— Joſeph }
Hafner, Carl 437.
Halíř, Carl 528.
Hänflein, Georg 447.
Händel, Georg Friedr. 82. 84. 194. 207.
Hanslick, Eduard 271. 402. 440.
Hartmann, Franz 432.
Hartmann, Joh. E. 516.
Haſſe, Joh. Adolph 220.
Haumann, Théodore 496.
Hauſer, Miska 438.
Haydn, Joſeph 65. 110. 165. 234. 265. 460.
Hebenſtreit, Pantaleon 212.
Heckmann, Robert 432.
Heermann, Hugo 470.
Hegar, Friedrich 431.
Hellmesberger, Georg } 454.
—— Georg }
—— Joſeph }
—— Joſeph }
Helmholtz, Hermann 128.
Hermann, Friedrich 425.
Heß, Willie 452.
Hilf, Wolfgang 425.
Hiller, Ferdinand 150. 377. 380. 381.
—— Joh. Adam 108. 197. 212. 216. 220. 223. 225. 227.
Himmelſtoß, Richard 445.
Hogarth, William 98.
Holmes, Gebrüder 513.
Holländer, Guſtav 450.
Holzbogen 145. 253.
Hörlein, Carl Adam (Violinb.) 37.
Hubay, Jenö 544.
Hunger (Violinb.) 36.
Hunt, Carl 284.

Jackſon 515.
Jacobs, Peter (Violinb.) 44.
Jacobſen, Heinrich 449.
Jacobſohn, Simon 430.
Jacotot 492.
Jahn, Carl 446.
—— Otto 257. 422.
Janiſch, Anton 158. 278.
Janſa, Leopold 463.
Japha, Georg 429.
Jarnowick (Giornovichi) 160. 190.
Jauch (Violinb.) 36.
Imbault 323.
Joachim, Joſeph 439 ff.

Jomelli 147. 261.
Joſeph II., Kaiſer von Oeſterreich 189. 264.
Judenkünig, Hans 14.

Kalliwoda, Joh. Wenzeslaus 456. 524.
Kammel, Anton 145. 276.
Kennis, Guillaume 358.
Kerlino, Giovanni (Violenm.) 14. 17.
Kes, Willem 502.
Kieſewetter, Chriſt. 233.
—— Joh. 233.
Klopſtock 240.
Klotz, Egidius (Violinb.) 34.
—— Matthias » 34.
Kömpel, Auguſt 433.
Königslöw, Otto v. 437.
Kontski, Apollinari v. 535.
Körbitz, Chriſt. Heinr. 231.
Koeuppers, Jan (Violinb.) 44.
Kotek, Joſeph 540.
Krancovic 538.
Kreutzer, Johann 348.
—— Rudolph 185. 344 ff.
Krommer 266.
Kruſe, Johann 451.
Kudelski, Karl 465.
Kummer 452.
Kuniſch 403.

Labbé fils, Joſ. Barnabé 311.
Labarre, Louis de 337.
Lacroix 332.
Lada 538.
Lafleur (Vater u. Sohn), Bogenfabr. 6.
Lafont 377. 476.
Labouſſaye, Pierre 124. 176. 314.
Lalande 133.
Lalo, Edouard 487.
Lamotte (Lamotta), Franz 230. 279.
Lamoureux, Charles 487.
Laub, Ferdinand 457.
Laurenti, Barthol. Girolamo } 73.
—— Girolamo Nicolo }
Lauterbach, Johann 468.
Lavoix 11.
Leblanc 331.
Leclair, Ant. Rémy 311.
—— Jean Marie 309.
Le Duc aîné 323.
Leeb, J. Carl (Violinb.) 36.
Lefebre (Violinb.) 44.
Legrenzi, Giovanni 68.
Lem 517.
Lemböck, Gabriel (Violinb.) 36.
Lemierre 323.
Lemming 517.
Lenk, W. (Violinb.) 39.
Leo, Leonardo 140.
Léonard, Hubert 500.
Libon, Philippe 338.
Linarolli, Venturo (Violenm.) 17.
Linley, Thomas 142. 512.
Lipinski, Joſeph 132. 530 f.
Lipowsky 245. 254.
Lira, die 7.
Liſzt, Franz 428.
Locatelli, Pietro 94 ff. 162. 373.
Löhlein, Georg 34. 197. 272.
Lolli (Lolly), Antonio 160. 181.
Lombardini-Sirmen, Maddalèna 135. 145.
Lorenziti, Antonio } 332.
—— Bernardo }
Lotti, Antonio 48. 103.
Lotto, Iſidor 537.
Louis XVI., König v. Frankreich 289.
Lucheſi, Maria 142.
Ludwig, Joſeph 446.
Lulli (Lully), Jean Baptiſte 199. 289.
Lupot, François (Bogenfabr.) 6.
—— Nicolas (Violinb.) 41.
Lwoff, Alexis v. 539.

Madonis, Giovanni 101.
Maggini, Paolo (Violinb.) 22.
Mahler, Laux (Lucas), Lautenfabr. 16.
Maldere, Pierre van 359.
Malibran-Garcia, Maria 493.
Manfredi, Filippo 142.
Manfredini, Francesco 101.
Marcello, Gebrüder 103.
Marini, Biagio } 51.
—— Carlo Antonio }
Marſeillaiſe, die 327.
Marſick, Martin 500.
Martini, Padre 74.
Marx, A. B. 384.
Maſcitti, Michele 175.
Maſon 515.
Maſſart, Joſ. Lambert 498.
Maſzkowski, Raphael 537.
Matthäi, Auguſt 461.
Matthees, Joſ. Wilh. 231.
Mattheis, Nicola } Vater u. Sohn 102.
—— —— }
Mattheſon 116. 212.
Maucourt, Luis Charles 333.
Maugars, André 300.

Maurin, Jean 483.
Maurer, Louis Wilh. 398.
Maximilian Joſeph, Kurf. v. Bayern 252.
Mayſeder, Joſeph 436.
Mazas, Jacques 486.
Medard (Violinb.) 41.
Meerts, Lambert Joſ. 497.
Melani, Pietro 452.
Mell, Davis 197.
Mendelsſohn-Bartholdy, Felix 365. 396. 440. 465.
Meneghini (Tromba), Giulio 144.
Ménétriers 290 f.
Menuet, der 68.
Merſenne, Martin 287.
Merula, Tarquinio 63.
Merulo, Claudio 52.
Meſtrino, Nicolo 163. 175.
Meyer, Waldemar 449.
Milanollo, Geſchwiſter 391.
Mildner, Moritz 457.
Molino, Ludovico 154.
Molique, Bernhard 466.
Monaſterio, Jeſus 495.
Mondonville, Jean Joſ. de 319.
Montagnana, Dom. (Violinb.) 31.
Montaigne 49.
Montanari, Francesco 101.
Monteclair 257.
Monteverde, Claudio 64.
Moralt, Jacob } 400.
—— Joh. Baptiſt }
—— Joſeph 399.
Morella, Morgato (Violinb.) 17.
Mori, Francesco 171.
Moriani, Ant. (Violinb.) 22.
—— Giuſeppe 142.
Morigi, Angiolo 145.
Moſer 452.
Möſer, Vater und Sohn 397.
Moſſi, Giovanni 99.
Mozart, Leopold 92. 93. 113. 126. 254 ff. 276. 302. 509.
—— Wolfgang 194. 302.
Müller, Carl 397.
—— Friedrich 235.
Muſikpflege in Deutſchland 193. 207. 212. 219. 236. 251. 260 ff. 264 ff. 271. 395. 401. 435.
—— in England 504.
—— in Frankreich und den Niederlanden 287 ff. 300 f. 317. 334. 357. 471 ff. 479. 488 f.
Muſikpflege in Italien 47. 363.
—— in Skandinavien 515. 518. 519.
—— in Böhmen 523.
—— in Polen 528.
—— in Rußland 538.
—— in Ungarn 542.
Muſin, Ovide 500.

Rachèz, Tivadar (Theodor Raſchitz) 544.
Nardini, Pietro 141.
Naret-Koning, Joh. 431.
Navoigille, Guillaume Julien } 326.
—— Hubert }
Neri, Maſſimiliano 64. 68.
Neruda, Wilma 464.
Neuner (Violinb.) 40.
Niggell, Simpertus (Violinb.) 36.
Nazari 145.
Noferi, Giov. Battiſta 174.

Obermayer 145.
Oertling 398.
Oliver 515.
Olivieri, A. 155.
Ondricek, Franz 528.
Ornamentirkunſt, die 51.
Otfried 7. 8.

Paganini, Nicolo 365 ff. 531.
Pagin, André Noël 313.
Pagni 145.
Paiſible 323.
Palate, (Violinb.) 43.
Paleſtrina, Pierlugi da 48.
Parravicini, Signora 169.
Paſſacaglia, die 68.
Paſſamezo, der 68.
Paſta, Domenico } (Violinb.) 22.
—— Gaetano }
Paulli, H. 517.
Pavane, die 68.
Peccate, Dominique (Bogenfabr.) 6.
Pechaczek, Franz 525.
Pepuſch, Joh. Chr. 85.
Perſuis, Louis 333.
Peſch, 231. 275.
Petit 145.
Petri, Henri 503.
Pevreville, Jean Marie de 478.
Pfeifferkönig, der 195.
Piani (Desplanes) 308.
Piantanida, Giov. 172.
Pichl, Wenzeslaus 272.
Pickel 426.

Pieltain, Dieu-Donné 359.
Pierray (Violinb.) 41.
Pilet (Violinb.) 41.
Pinelli 393.
Pinto 393.
—— Thomas } 514.
—— Georg }
Piſendel, Joh. Georg 117. 215 f.
Piſko 128.
Piſtocchi, Francesco 216.
Pitſcher, Ludwig 231.
Pixis, Friedr. Wilh. 248.
—— Theodor 458.
Plancken, Charles van der 495.
Pohl, C. F. 112. 147. 149. 244. 458. 506.
Pollani 142.
Polledro, Giambattiſta 156.
Porpora, Nicolo 132.
Pott, Auguſt 421.
Prätorius, Michael 8. 16.
Praupner, Wenzeslaus 524.
Prume, François 499.
Puccini, Angelo 173.
Pugnani, Gaetano 151 f.
Puppo, Giuſeppe 175.

Quagliati, Paolo 51.
Quanz, Joachim 102. 106. 108. 123. 213. 221. 224.

Raab, Ernſt Heinr. } 232.
—— Leopold Friedr. }
Radicati, Felice de 155.
Raimondi, Ignazio 140.
Ramnitz, C. W. 232.
Ranſtler, (Violinb.) 40.
Rappoldi, Eduard 455.
Raſumowsky, Fürſt 269.
Ravenſcroft 86.
Rebel 304.
Rebel 305.
Rebec, das 8.
Rebicek, Joſeph 526.
Regli 147. 154. 155. 167. 171. 371. 375.
Rehfeldt 398.
Reichardt, Joh. Friedr. 170. 190. 218. 221. 228. 250. 275.
Reményi (Hoffmann), Eduard 542.
Remieu 127.
Remmers, Johann 465.
Reuſchel 277.
Richards 515.
Riechers, Auguſt (Violinb.) 38.
Ries, Hubert 420.
Rietz, Eduard 464.
Robberechts, André 497.
Robineau, Alex. l'abbé 323.
Rode, Pierre 160. 185. 338 ff. 407.
Rochlitz, Joh. Friedr. 281. 406.
Roi des Ménétriers 195. 292.
Roi des Violons ſ. Roi des Ménétriers.
Rolla, Aleſſandro 180. 374.
—— Antonio 180.
Romani, Ludovico 158.
Romberg, Andreas ~~284.~~ 285
Rombouts, Peter (Violinb.) 44.
Röntgen, Engelbert 429.
Rore, Cyprian de 103.
Roſa, Carl 431.
Roſſi, Marcello 471.
Roſſini, Giacchino 150. 364. 377. 381.
Rottenbrouk, (Violinb.) 44.
Rouſſeau, J. J. 127. 301.
Rovelli, Pietro 390.
Ruggeri, Francesco
—— Giacinto
—— Giov. Battiſta } (Violinb.) 31.
—— Pietro
—— Vincenzio
Ruſt, Friedr. Wilh. 232.

Saint Paul (Violinb.) 41.
Sainton, Prosper 483.
Saitenfabrikation, die 31. 35.
Salieri, Antonio 402.
Salomon 165. 226. 234 f.
Saraſate, Pablo de 485.
Sauret, Emile 495.
Savart, (Violinb.) 44.
Sawitzki, Nikolaus (Violinb.) 36.
Scarlatti, Aleſſandro 48. 87.
—— Domenico 65.
Schall, Claus 516.
Scheller, Jacob 281.
Schick, Ernſt 280.
Schindler, Anton 269. 478. 480.
Schiever 452.
Schmitt, Lorenz 276.
Schnittelbach.
Schnitzler, Iſidor 503.
Schonger (Violinb.) 36.
Schön, Moritz 421.
Schradieck, Henry 430.
Schubart, 141. 143. 172. 187. 225. 236. 237. 239 ff. 245. 251. 253. 260 f. 278 f. 286. 314.

Schubert, Franz 467.
Schumann, Rob. 384. 464.
Schuppenzigh, Ignaz 268.
Schütz, Heinrich 193.
Schweigl, Ignaz 278.
Schweitzer, Joh. (Violinb.) 36.
Seidel, Ferdinand 272.
Seidler, Ferd. Aug. 398.
Seifrig, Max 400.
Seitz, Fritz 462.
Senaillé, Jean Baptiſte 308.
Seraphin, Santo (Violinb.) 31.
Serre 127.
Servaczynski, Stanislaus 535.
Shaw 515.
Shield 515.
Shinner, Miß 452.
Siefert, Heinrich (Violinb.) 37.
Simpſon, Chriſtopher 92. 505.
Singer, Edmund 455.
Sivori, Erneſto 388.
Skalitzky, Ernſt 527.
Slavjk, Joſeph 525.
Smart 515.
Smith 515.
Snel, Joſeph 496.
Snoeck, (Violinb.) 44.
Soldat, Marie 451.
Somis, Giov. Battiſta 88. 146. 309.
Sonata da camera 67.
Sonata da chieſa 66.
Sonate, die 50. 55. 63. 64 f. 80. 206.
Sonntag, Henriette 427.
Sozzi, Francesco 142.
Spielleute (Fahrende Leute) 194.
Spohr, Louis 110. 112. 150. 162. 170. 178. 185. 233. 247. 249. 250. 263. 281. 328. 341. 347. 352. 365. 383. 387. 401. 402 ff. 460. 474. 519.
St. Georges, Chev. de 311.
St. Lubin, Léon de 420.
Staab, Caspar 275.
Stade, Franz 274.
Stadlmann, Daniel (Violinb.) 36.
Stadtpfeiferei, die 196. 212.
Stainer, Jacob (Violinb.) 34.
Stamitz, Anton } 238.
—— Carl }
—— Joh. Carl 237.
Stiehle, Adolph 448.
Storioni, Laurentio (Violinb.) 31.
Stradivarius, Antonio 24.
Stradivarius, Francesco 29.
Stradivarius, Omobono 29.
Straus, Ludwig 455.
—— Joſeph 437.
Strinaſacchi, Regina 113.
Strungk, Nicolaus Adam 208.
Struß, Fritz 447.
Sütterlin, Friedrich (Violinb.) 39.

Taborowski, Stanislas 536.
Tarade 325.
Tartini, Giuſeppe 65. 114. 120 ff. 207. 221. 315.
Taylor 515.
Täglichsbeck, Thomas 400.
Teſſarini, Carlo 99.
Teſtator (Violenm.) 17.
Teſtori, Carlo Giuſ. (Violinb.) 31.
Thurn und Taxis, Graf 127. 130. 145.
Tinti, Salvatore 173.
Tietz, Aug. Ferd. 283.
Tubbs, J. (Bogenfabr.) 6.
Toeschi, Carlo Giuſ. 172.
Toeschi, Carlo Battiſta } 173.
Toeschi, Giov. Teodoro }
Toſte, Waldemar 517.
Torelli, Giuſeppe 70. 216.
Touchemoulin, Joſeph 313.
—— 314.
Tourte, François (Bogenfabr.) 5.
Travenol, Louis 318.
Traverſa, Gioachino 157.
Treu (Fedele), Daniel Theophil 209.
Trombini, Ceſare 393.
Trumſcheidt, das 8.
Tua, Tereſina 394.
Türke 268.

Uccellini, D. Marco 63. 198.
Ulrich 461.
Urhan, Chriſtian 462.

Vaccari, Francesco 142.
Vachon, Pierre 312.
Vai, Gaetano 156. 180.
Valentini, Giuſeppe 114.
Valotti, Francesco Ant. 122. 125. 126.
Vauchel, Joſeph (Violinb.) 37.
Veltrini, (Violenm.) 17.
Veracini, Antonio 73. 114.
—— Francesco Maria 114. 115.
Verdiguier, Jean 323.
Véron (Violinb.) 41.

Vidal, Jean Jos. 478.
—— A. 20. 289. 300.
Vieuxtemps, Henri 493 f.
Viola, die 15. 16. 19.
Violinbau, der 32.
Violinbogen, der 4 f.
Violineoncert, das 70. 81. 106. 551.
Violine, die 16. 19 f.
Violinfabrikation, die 34.
Violons, les vingt-quatre du roi. 288. 290.
Viotti, Giov. Battista 158 ff. 185. 192. 248. 492.
Virdung, Sebastian 8. 13.
Virtuosenthum, das 94. 181.
Visconti, Gasparo 102.
Vitali, Giov. Battista 69.
—— Tommaso 72.
Vivaldi, Giov. Battista 111.
—— Antonio 104 ff.
Voirin, F. R. (Bogenfabr.) 6.
Volta, die 68.
Volumier, Baptiste 210. 217. 358.
Vuillaume (Violinb.) 41.
—— J. B. (Violinb.) 42.

Walter, Bruno } 470.
—— Joseph }
Walther, Joh. Jacob 108. 199. 201.
Wanski, Joh. Nep. 529.
Weber, C. M. v. 214. 410.
Weber, Miroslav 527.
Wehrle 426.
Weichsel, Carl 515.
Westhoff, Joh. Paul 205.
Werschall, Frederik 517.
Wiener Musikzeitung (1817—1821), 171. 328. 351. 390. 460. 535.
Wieniawski, Henry 536.
Wilhelmj, August 426 ff.
Willaert, Adrian 103.
Winterfeld, Carl v. 64.
Wipplinger, Paul 467.
Witthalm, Leopold (Violinb.) 36.
Woldemar, (Michel) 315.
Wolff, Heinrich 437.
Wranitzky, Anton 268. 268.
—— Paul 265.

Yaniewicz, Felix 530.

Zahn, Hugo 425.
Zanetti, Peregrino (Violenm.) 17.
—— Peregrino (Violinb.) 22.
Zani, Andrea 172.
Zimmermann, Aug. 398.

14 DAY USE

RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

MUSIC LIBRARY

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

NOV 1 7 1960	
REC'D MUS	
APR 1 [illegible] 1960	
Due end of [illegible] quarter Subject to [illegible]ter —	
APR 2 2 1975	

LD 21–50m-6,'59
(A2845s10)476

General Library
University of California
Berkeley

M92018 ML 750
W3
1172

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

Digitized by Google